

ڈ. حسین مناصرة

المرأة وعلاقتها بالآخر فهي الرواية العربية الفلسطينية



بحث في نماذج مختارة



**المرأة وعلاقتها بالآخر
في الرواية العربية الفلسطينية**

المراة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية : بحث في نماذج مختارة / نقد أدبي

د. حنين منصور / مؤلف من الأردن

الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢

حقوق الطبع محفوظة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي :

بيروت ، الصنایع ، بناية عبد بن سالم ،

ص. ب. ٥٦٦٠١ - ١٦ ، العنوان البرقي : اموكيال ،

هاتفكس : ٧٥٦٤٣٨ / ٧٥٦٣٠٨

التوزيع في الأردن :

دار الفارم للنشر والتوزيع

عمّان ، ص. ب. ٩١٥٧ ، هاتف ٥٤٤٢٢ - ٥٦ ، هاتفكس : ٥٦٨٥٥٠١

E - mail : mkayyali@nets.com.jo

تصميم الغلاف والإشراف الفني :

ستيف سيبي

الصفحة التمهيدية :

مطبعة الجامعة الأردنية ، عمّان

النفذ الطابعي :

مطبعة سيكر / بيروت ، لبنان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال ، دون إذن خطي مسبق من الناشر .

رقم الإجازة للتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ١٣٢٣ / ٦ / ٢٠٠١

رقم الإذاع لدى دائرة الكليات والوثائق الوطنية ١٢٨٦ / ٦ / ٢٠٠١

تكملة/دبي

د. حسين مناصرة

المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية

بحث في نماذج مختارة



إهداء

إلى الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم سالم
ناقدة رائدة . .
ومثقفة متفهمة . .
وإنسانة أليفة .

تطلق الرؤية النقدية وجمالياتها في هذا البحث من إشكالية «نظرية الكتابة النسوية»، وهي نظرية تتكئ على محورين :

الأول : قراءة وضع المرأة وعلاقتها في الثقافة والأدب ، للتعرف إلى المساحة التي اضطلعت فيها شخصيتها ، مما شكل سياق الظلام والقهر في التاريخ البشري ، دون أن تنفي هذه القراءة البؤر المشرقة التي أنتجت الكتابة عن إنسانية المرأة ، وأعطتها حقوقها ، ورتبتها الاجتماعية الفاعلة .

والثاني : دفع النساء المبدعات إلى أن يشكلن أدبين الخاص الذي يسعى إلى بناء ثقافة مغايرة ، تتمرد على الواقع الاجتماعي الظالم ، وعلى الثقافة الذكورية السائدة ، سعيا إلى بناء المساواة بين الذكور والإناث في الواقع والتمثيل .

لا يزال هناك خلاف بين النقاد والأدباء حول قسمة اللغة الأدبية بين الذكور والإناث ، لكن الكاتبات خلال القرن العشرين حاولن أن يؤسسن من خلال إبداعهن أدبا ونقدا ما شكل سياق « الخطاب النسوي » المختلف عن الخطاب السائد الذي تعامل مع المرأة بوصفها أما مثالية ، وزوجة مضطهدة ، ومعمشوقة ياهرة الجمال ، ورمزا متعدد الدلالات وركز هذا الخطاب على تفعيل دور المرأة بوصفها الشخصية المتحررة ، والناثرة ، والإنسان ، والمثقفة ، والمبدعة ، والضحية ، فكانت الكتابة النسوية من هذا المنطلق مسكونة بعداء المجتمع غير الحضاري ، والتقاليد الذكورية السلبية ، والثقافة الأبوية المتحيزة ، واللغة الإبداعية التقليدية .

انطلاقا من هذه الرؤية تحددت منهجية الباحث في دراسته للرواية العربية الفلسطينية التي أغرت الكثير من نقادنا بالتفاعل معها من زاوية «أدب المقاومة والهزائم» في ضوء الصراع العربي الإسرائيلي ، ولأنه لا يمكن لأية رواية فلسطينية أن تنهض بعيدا عن واقعها ، فقد بدت الروايات الست والثلاثون - النماذج المختارة للدراسة في هذا البحث - ذات علاقة حميمة بواقع الصراع العربي الإسرائيلي ، لكن تبقى هناك قضايا اجتماعية كثيرة ، أبرزها ما يخص وضع المرأة وعلاقتها بالآخر . لذلك اخترت الروائيين من بيئات فلسطينية مختلفة ؛ حيث ينتمي غسان كنفاني وليانة بلر وسلوى البنا إلى واقع الخيم الفلسطيني في الشتات ، ويمثل إميل حبيبي وسحر خليفة الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني ، وتشكل جبيرا

إبراهيم جبيرا ، وليلى الأطرش من خلال المنفى في المدن العربية ...

والحقيقة ، أنه لا يختلف المجتمع الفلسطيني عن أي مجتمع عربي في كون مجتمعاتنا العربية عموما ، اضطهدت المرأة ، وهمشت دورها . ولا يعني هذا أن الرجل لم يضطهد بدوره في مثل هذه المجتمعات غير الواعية على وجه العموم ، لكن ما أعنيه هو أن اضطهاد المرأة جاء مضاعفا ، ومتعدد الأشكال قياسا إلى اضطهاد الرجل ، إذ يعد الرجل نفسه الذي يشارك المرأة في بناء الأسرة ، وتحمل أعباء الحياة هو أبرز مضطهديها في البيئات غير الثقافية ، لأنه نصب من نفسه وصيا على حياتها عندما اختزلها في دائرة الحرمة ، فحرماها من ممارسة المباح في الحياة الطبيعية ، لتغدو بذلك مستلبة الوجود في ضوء غياب العدالة الاجتماعية من جهة ، وتخلف الثقافة بسبب هيمنة العقلية الذكورية عليها من جهة أخرى .



في هذا البحث تمحورت إشكالية المرأة في الرواية الفلسطينية من خلال منظورين : الأول : أن ينظر إليها على أساس أنها إنسان له مقومات الحياة الحرة في التصرفات والاختيارات ، وقد جاءت هذه النظرة الحضارية المثقفة محدودة الفاعلية بسبب القيود الذكورية التقليدية التي صاغت الحياة الاجتماعية وهيمنت على قدراتها ؛ فكانت كتابة الذكور محدودة التعبير عن هذه النظرة التي يفترض منها - بوصفها نظرة المثقفين - أن تقدم المرأة إنسانا مساويا للرجل . وفي المقابل حاولت كتابة المرأة مؤخرا ، بعد أن نالت نصيبا من الحرية ، أن تصارع من أجل إنسانيتها وحريتها الكاملة ، معبرة عن وضعها بوصفها ضحية للتكوين الاجتماعي القائم ، فكانت هذه الكتابة أكثر تعلقا بإنسانية المرأة من أية كتابة ذكورية . والثاني : أن ينظر إلى المرأة على أساس أنها كائن يعيش لغير ذاته ، كأن تكون أما تتفانى من أجل أبنائها ، وزوجة تؤمن بحكمة « ظل الراجل ولا ظل الحيط » ، ورمزا للوطن وغيره ، ومجردة من إنسانيتها لصالح الجسد . . إلى آخر ذلك من صور تكشف عن شخصية المرأة «شيء» ، لا الإنسان في المنظور التقليدي غير الحضاري على العموم .

من هذا المنطلق لم يختلف الأمر كثيرا بين غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبيرا في تناولهم لشخصية المرأة ، إذ استندت نظرتهم إلى المرأة على أساس أنها شخصية فوق درجة الواقع ، بمعنى أنها مثلت على الأغلب رمزا يتجاوز سياقه الإنساني الواقعي ؛ فكانت عند كنفاني الأم الرمز للوطن ، وعند حبيبي الحبيبة الرمز

للأرض ، وعند جبرا الأنثى الرمز لثالثية الجسد المثير للجنس . وعلى هذا الأساس بدا من الصعب أن نجد لدى هؤلاء الروائيين شخصية نسوية تتحرك ببطولة إنسانية واضحة ؛ مجسدة لذاتها بوصفها امرأة متحررة من جماليات القيود الذكورية واقعا وتمثيلا .

أما المرأة في الرواية النسوية فكانت أكثر فاعلية في تعبيرها عن شخصيتها كما هي في الواقع ، حيث أعلنت المرأة هنا تمردا على أنوثتها السلبية كما بدت في عيون الذكور ، وأعلنت أيضا تمردا على الكتابة الذكورية عندما حاربت صور المرأة ما فوق الواقع ، وأحلت مكانها المرأة الواقعية بإيجابياتها وسلبياتها ، من هنا بدت شخصية المرأة في بنية السرد النسوي تحمل دور البطولة في الحياة الاجتماعية وفي بناء رؤاها للعالم من حولها ، فعبرت عن وضعها بوصفها ضحية اجتماعية ، كما تعاني أيضا من كونها أنثى لم تتدرب على أن تعيش حريتها دون عقد نفسية !! وفي هذا السياق ، أيضا ، بدت المرأة في صورتين بارزتين : صورة المرأة المثقفة التي تبحث عن حريتها في الواقع المسكون بالتناقضات ، وصورة المرأة الحرة التي استكانت تحت ظروف القهر الاجتماعي ، بل تجاوزت ذلك ، أحيانا ، إلى التحالف مع الرجل لمحاربة المرأة المثقفة الباحثة عن حريتها .

لا شك أن قراءة ست وثلاثين رواية في هذا البحث ، ليست بالأمر الهين ، وربما بدت - من هذه الناحية - منهجية البحث منفتحة على المنهج الثقافي المنفتح ، إذ الهدف الرئيس من الدراسة بناء النموذج النسوي العام الذي يتكرر في روايات الكاتبات أو الكاتبة .

وقد بدت الروايات رغم تعدديتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها ، مما يجعل الأفكار العامة تتشكل بالمستوى نفسه من رواية إلى أخرى ، فقد كتب جبرا إبراهيم جبرا رواياته السبع بأسلوب رواية واحدة طرح فيها نموذج الأنثى الجسد ، حيث تكرر هذا النموذج بالتفاصيل نفسها ، فغدا كينونة الخطاب السردية عنده ، وفي ضوئه تغدو المرأة حاضرة بجسدها الحامل لأحاسيس الجمال والشبق والجنس ، مقابل الغياب شبه الكلي لجوانب حياتها الأخرى المتجاوزة لأنوثتها ، وبخاصة غياب إنسانيتها ، وأفكارها الفاعلة ، وحريتها في إنتاج جماليات مستقلة عن وعي التأليف ، إذ نشعر أن جبرا يمارس دور بجماليون في إنتاج المرأة ،

بمعنى أنه بنحتها بإزميل لغوي ثابت في ذاكرته الحاملة بامرأة متخيلة كاملة الأوصاف تجعل الفرائض مفعما بالجنس ، فيوغل في شجع هذه العلاقة بين المرأة الخارقة الجمال وبين بطله الحامل لقوة الكيش الجنسية ، والمغامر في أجياد النساء المنتشبات به إلى حد المرض والجنون .

وإذا كانت فكرة الجسدية وجمالياتها قد هيمنت على روايات جبرا ، فإن إميل حبيبي غيب هذه الإشكالية ، وأحل مكانها رومانسية العلاقة التي بنى من خلالها عالما عاطفيا عذريا ، نجد فيه العاشقين زهرتين من زهور الطبيعة الرومانسية ، فتفتحنا لنومهما في جبل الكرمل ، أو وادي العشاق ، أو قطار المدرسة ، أو على شاطئ البحر ، أو بين نوار اللوز . ثم تهيء سيطرة الاحتلال فتجث هذه العلاقة الرومانسية الحميمة ، فتشرد المعشوقة في المنفى ، وتشتغل ذاكرة العاشق بالقهر والعزل ، وتقتصب الطبيعة الحميلة فتتحول إلى أرض يباب المكن علاقة الحب تعود وتتفجر في ذاكرة البطل نحو صبية لا تشيخ أو تموت . لأنها تبقى حاضرة في الذاكرة الفلسطينية التي تعيش زمن الهزعة والضياع ، وهي ذاكرة إن تغافل عنها البطل وتسيها زمنا ، فإنها تعود من أجل البحث عن ماضيها الحميمي ، متمثلا بالحبيبة /الوطن بوصفهما دلالة عميقة واحدة ، وجمالية ثابتة في ذاكرة إميل حبيبي نفسه الذي تتداعى أفكاره على الورق لتقول لنا : لا يمكن نسيان الحبيبة ، الأرض ، الماضي في هذا الحاضر المشوه الذي لا يد أن ينتهي يوما ما ، لهذا كانت المرأة غائبة صوتا وجسدا وعلاقة في رواياته ، لكنها حاضرة دورا عميقا في بناء الذاكرة الفلسطينية المرتبطة بوطنها وإنسانيتها!!

ما بين الجسد أو ذاكرة الجسد عند جبرا وذاكرة العشق العذري عند حبيبي يتحرك كنفاني في بناء نموذج النسوي الذي يشكل امرأة حاضرة بلامع واقعية مهمشة جسدا وروحا وعلاقة ، فهي علامة واقعية لا محلومة جنسيا كما عند جبرا ، ولا محلومة في علاقة عذرية رومانسية كما عند حبيبي ، إنها بواقعتها تنطلق من الواقع بوصفها أما زوجة وأختا ومستقلة ، ولكنه واقع مهمش محدود المساحة ، لا يقصد منه كنفاني إظهار معاناة المرأة وعلاقاتها المهمشة في الواقع ، وإنما قصده إطلاق ومضة انتقوية تمكنه من نشر الرموز والدلالات التي تخدم أدب المقاومة ، لهذا استفاد كنفاني من الأم المثالية ، والبنات العذراء ، والأشقي الجسد في بناء العلاقة بين الأم والثورة ، وبين العرض والأرض ، وبين الحب والجنس ، الأمر الذي يجعل الكتابة

السردية عنده محكمة بقتاع رمزي لا يعني في أية حال من الأحوال الحديث عن المرأة ذات الخصائص العادية الباحثة عن تحررها وإنسانيتها!! وإنما هدفه بوجه عام تصوير القضية الفلسطينية بملابسها المختلفة من خلال شخصية المرأة والرجل على حد سواء!!

أذكرنا من خلال هذه الرؤى والجماليات التي قدمتها الرواية الذكورية عن المرأة وعلاقتها بالآخر ، أن المرأة لم تظهر شخصية حرة في تصرفاتها ، ولم تكن قادرة ثقافياً منتجة ، أو متحررة من قيود رؤية الكاتب ، وهي ليست إنساناً متكامل الشخصية ، ولم يتطور لها صوت واضح خاص بها . . كل هذا يعني أنها دور سردي مناسب جدياً أو عاطفياً أو رمزياً لحياة البطل وذاكرته . ومن هنا ، أيضاً ، يمكن القول : إن المرأة في الرواية الذكورية حملت الرؤى الذكورية وجمالياتها في تشكيل المرأة غير المنتجة إلى الواقع ، بل أحياناً لا نجد إمكانية تربطها بالواقع بوصفها متخيلاً ، وكأنها فتاتياً جمالية أو رؤياً ذكورية فرجسية ، غابت أي صراع بينها وبين الرجل أو المجتمع ، لبقى مندمجة معه جسداً ، متفانية في وجوده عشقاً ، طليعة في كتابته دلالة ورمزاً ، فتتحقق بذلك درجة الرغبة في الاحتواء والانصحاق ، حيث تندمج جسداً أنثوياً بجسد الذكورة ، وروحاً أنثوية بروح الذكورة ، فتضدو وصيلة من وسائل الانصباح الجنسي (جبرا) ، والعاطفي (حبيبي) ، والرمزي (كنفاني)!!

نما إشكالية المرأة في الرواية النسوية فهي تقابل التصور الذي وجدناه في الرواية الذكورية . فإن انتهينا في الرواية الذكورية إلى تأكيد الاندماج بين المرأة والرجل ، فإن الكتابة النسوية أكدت على الانفصال والقطيعة في غالب الأحيان . فسادت الرواية الذكورية أنتجت الأنثى الجسد ، والأنثى الروح ، والأنثى الرمز . . فإن الرواية النسوية نارت على الجسد الأنثوي ، وأقرت عظم العلاقة العاطفية والجنسية بالرجل المحكوم بقيم بطرياقية سلبية ، وحازبت المرأة الرمز . . وأحلت محل هذا كله المرأة المتمردة على واقع الاستلاب : والمرأة الضحية في هذا الواقع ، والمرأة الساعية إلى بناء الوعي النسوي الجديد المشترك في بناء عالم مختلف إنساني ، لتقدم الكتابة النسوية من هذه الناحية إعلاء لصوت الأنثى في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري الاجتماعي وسلطاته المتعددة ، وفي ضوء هذا التصور برز مياقان في الكتابة النسوية : سياق فرد المرأة على أنثويتها الخرجية ، بما يحمله هذا التمرد من مواجهة وتردد ،

وسباق المرأة الضحية بما يحمله هذا السياق من ضياع واختراب وسيرة نسوية معذبة ابتداء من ولادة البنت المصيبة وانتهاء بمحاولات قتلها . . .

وعندما قدمت الكاتبة الفلسطينية امرأة متمردة على أنوثتها ، منمنمة إلى الثورة الوطنية ، أو ضحية في نموذج ليانة بدر ، أو خائضة التطوع في الثورة وعشق العمل الذاتي ، والحد على قيادة المكاتب السياسية في نموذج سلوى البنا . وهي أيضا مثقفة وضحية متمردة بالانتماء إلى العمل والكسب في نماذج سحر خليفة وليلى الأطرش . وإن بدا هذا التحول الثوري أو الاقتصادي إيجابيا في تكوين المرأة الجديدة داخل بنية الثقافة النسوية على أقل تقدير ، فإن المرأة بنت دوما في الكتابة النسوية ضحية في حياة الرجل ، وفي الواقع المحكوم بالثقافة الذكورية ، وداخل المجتمع الحرعي ، وفي بنية الثقافة والثورة ، مما يؤكد خصوصية الرواية النسوية في أنها تناولت معاناة المرأة في الحياة ، وأيضاً انزاحت إلى التمرد على هذا الواقع السببي ، لترسم رؤية جديدة للمعاناة الساعية إلى التحرر والاختلاف!!



ومن جهة الجماليات اختلفت الرواية النسوية عن الرواية الذكورية ، لأنها تنطلق من ذات أنثوية مستلبة ، في حين تنطلق الرواية الذكورية من ذات ذكورية مهيمنة . لهذا تمثل الرواية النسوية السعي الخنثي إلى هدم القيم الذكورية المهيمنة على اللغة والزمكانية والشخصية ، من أجل بناء رؤية جديدة للعالم تكون فيه المرأة مساوية للرجل في سياق الإنسانية والحرية الذاتية . في حين قد تقدم الرواية الذكورية رؤية إيجابية لحركة المرأة في الحياة ، لكن طبيعة الكتابة هنا لا تعطي هذه الرؤية حقها ، بوصفها صوتا نسبيا داخل بنية السرد ، وهو ما يختلف فيه الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية ، حيث تسعى الكتابة النسوية إلى صياغة العالم العلوم ورسم أبعاده سواء أكان متخيلا للواقع أو بديلا عنه من خلال منظور المرأة وصوتها وحركتها ، فنظهر الكتابة مغايرة وجديدة .

ولا يعني الاختلاف بين الروايتين الذكورية والنسوية ، أن نتوحد الرؤى في الرواية الذكورية ، أو في الرواية النسوية ؛ إذ التشابه في الخطوط العامة ليس بالضرورة أن يحمل معه تشابها في الخصوصيات ، فرومانسية حبسبي العاطفية المشبعة بالرمز تختلف عن واقعية كنفاني الترميزية ، والرؤية المغرقة في الجسدية عند جبر لا تكاد توجد في غير رواية «أشيء» الأخرى عند كنفاني . وتعرية الواقع إلى حد القضيحة

على لسال المؤسس في روايات سحر خليفة غير موجودة بهذه الحساسية عند غيرها ، ورومانسية الانتماء النسوي إلى الثورة في روايات سلوى البنا تتفوق على ما يماثلها عند ليانة منذر المشابهة لها في طرح تجربة انتماء المرأة إلى الثورة الفلسطينية ، وقدرة ليلي الأطرش على أن تبني النموذج النسوي البورجوازي في سياق ثقافي إنساني إنتاجي يوحي بأنه خاصية السيرة الذاتية للكاتبة نفسها ، وهذا يعني أن الخصوصيات في إطار الاختلاف أهم من التشترك بين الروائيتين والروائيات .

لكنما اتضح أن هناك تأثيرا كبيرا لشخصية المرأة على اللغة السردية ، وتحديدًا من خلال العلاقة العاطفية والجسدية ، إذ تعد شخصية المرأة مهمة في بناء جمالية الرواية الفلسطينية ، وهي من هذه الناحية تعد أهم العناصر الجمالية التي تجعل القراءة النقدية مسكونة بالمرأة وإشكالياتها ، وعلى هذا النحو تكشف قراءة المرأة في الرواية عن أبرز مظاهر الكتابة النسوية إبداعاً ونقداً .



أرجو من الله أن تكون كتابتي لفردات هذا البحث ممكنة الإقناع ، ومحدودة الهفوات . . بل يبدو أن ما أنتجته في هذا البحث لا يتجاوز محاولة نظم بعض الرؤى والجماليات المستخلصة من عالم سردي يشعر الباحث بأنه عالم المتاهة والظول . .

مقدمة

أولاً . موضوع البحث وحدوده :

منذ بداية الثمانينيات وأنا قارئ للرواية الفلسطينية ، وكاتب لعدد من الدراسات عنها ، ومشارك في إبداعاتها⁽¹⁾ ، مما حدد الأهمية الثقافية التي أراها مناسبة للخوض في نقد هذه الرواية . ولا أزعج أنني رائد في هذه البحث لأن هناك دراسات في المجال نفسه ، لكنها دراسات طرحت أطراً جزئية ، لم تنطلق من سياق نظرية الكتابة النسوية .

وقد اخترت دراسة الرواية الفلسطينية ، لا لأن هذه الرواية تتميز عن مثيلاتها العربية ، بل لأجل تعزيز البحث في إطار يخدم النقد المتخصص . كما أن اختيار نماذج روائية متنوعة يسري إشكالية البحث مبني ومعنى ، خاصة أن الرواية الفلسطينية تحتاج إلى دراسات تتجاوز التأريخ إلى الغوص في إشكالياتها العميقة . ولما تجاوزت الكم الروائي الفلسطيني سبعة رواة ، فإن خطة البحث تتجاوز هذا الكم لشهتهم بنماذج نشرت بين عامي 1955 و 1999 لكل من : كنفاني ، وحبيبي ، وجبرا نثين عن الرجال . وسحر خليفة ، وليانة بدر ، وليلى الأطرش ، وسلوى البنا مشلات عن النساء . فمن خلال ست وثلاثين رواية نهؤلاء يمكن للبحث أن يخط طريقه ويحقق أهدافه .

ولعل انتشار الروائيين الفلسطينيين السبعة في أماكن متناثرة داخل فلسطين المحتلة وخارجها ، ساهم بدوره في تنوع شخصية المرأة وعلاقتها في رواياتهم إذ يمكن أن نشير إلى ثلاث بيئات رئيسة ، هي : فلسطين المحتلة ، والنخب الفلسطيني في الشتات ، والغربة الفلسطينية في غير النخب .

ثانياً . محاور إشكالية المرأة وأهداف دراستها :

إن المتتبع لشخصية المرأة في الرواية الفلسطينية يجد صورها وعلاقاتها لا تتجاوز أربعة نماذج :

(1) أصدر للباحث روايات : « رواية خربة بني دار » (1996) . و « داريا » (1999) . و « خندق المصير »

أولاً : المرأة المستقلة المطحونة اجتماعياً كما تظهر في الروايات النسوية ، وخاصة لدى
محر حليفة .

ثانياً : المرأة الأثني المستفيلة لمعاصرات الآخر ، والتي لا تتجاوز الجسد الجميل
الشهواني القود للعلاقات الجنسية غير الشرعية ، كما تظهر في روايات
جبرا .

ثالثاً : المرأة العبد في الواقع الفلسطيني المشيع بالضيق ، وبعد كنفاني أبرز من عبر
عن هذه الشخصية .

رابعاً : المرأة الرمز للخصب والوطن ، أو الصورة المثالية للتعبير عن جمالية الحياة
الفلسطينية قبل زمن الاحتلال ، كما تتضح في روايات حبيبي .

ولا تعني هذه التمازج أنها الصيغ الكلية لطريقة المرأة في الرواية الفلسطينية ، إذ
يجد فاذج أخرى تطرح فيها المرأة من خلال الرموز والأفئعة والأساطير والخرافات
والفضايا الاجتماعية والثقافية والنفسية . . . وبالتالي يمكن كتابة صفحات كثيرة تحت
عنوان علاقة المرأة بالرجل الحب ، أو بالوطن ، أو بالجسد ، أو بالأسطورة ، أو بالخرافة ،
أو باللغة ، أو بالغربي ، أو بالثقافي ، أو بالذكورة ، أو بالسلطة . . . على اعتبار أن هذه
المحاور تشكل الآخر في حياة المرأة . وكذلك عن صور المرأة الأم ، والزوجة ، والأخت ،
والحبيبة ، والعانس ، والموس ، والمعاملة ، والمثقف ، والطالبة ، والمنافلة ، والمريضة ،
والرامزة ، والخرافية . . . إلى آخر ذلك من إشكاليات تضعنا أمام المرأة المركبة في صورها
وعلاقاتها .

ثمة أهداف للبحث تتلخص في :

- للعامرة النقدية في صور المرأة وعلاقاتها لأجل إدراك أهميتها في بناء هيكلية
الرواية .

- التعرف إلى الرؤى والجماليات التي أنتجتها الرواية الفلسطينية عن صور المرأة
وعلاقاتها ، محاولة لرسم الثوابت والمتغيرات في توظيف المرأة سردياً .

- المساهمة في إثراء المشهد النقدي الفلسطيني في غير سياق المقاومة الوطنية
ورموزها التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية .

- الإجابة عن مجموعة من التساؤلات : هل تختلف كتابة المرأة عن كتابة الرجل ؟
وما العوامل المؤثرة في صياغة عالمي المرأة والرجل المتقابلين؟ وكيف تكون المرأة في
الرواية أهم من الرجل قنياً؟ ولماذا نلجأ الكاتبة إلى فتح الصراع بين المرأة والرجل

ولا يلجأ الكاتب إلى مثل ذلك؟ وكيف انتجت المرأة في الرواية الفلسطينية جماليات اللغة، والشخصية، والزمكانية... الخ؟

ثالثاً . منهج البحث :

إذا اتفقنا على أن خطاب الرواية يتشبه داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة⁽¹⁾، وأيضاً مع التخيل، فإن النقد سيركز على ما يطرح من رؤى اجتماعية بالدرجة الأولى. ولا يصيرنا - في ضوء التفاعل مع الروايات من خلال نظرية الكتابة النصية - الاستفادة من مناهج عديدة في سياق المنهج المتكامل أو الثقافي الذي تتصافر داخله عدة مناهج، ما دامت الغاية تجلية إشكالية البحث بوصفها حقيرة متعددة المستويات. ولعلني أضيف من مناهج: الاجتماعي، والنفسى، والتاريخي، والهيكلى. إذ يقيد الاجتماعي في التعرف إلى التداخل بين الرواية والحياة. ويقيد النفسى في التعرف إلى التداخل بين الرواية وكاتبها. ويقيد التاريخي في التعرف إلى انعكاس الحوادث التاريخية على الرواية. ويقيد الهيكلى في إبراز المعمار الفني وجمالياته التي تعمل من رواية ما رواية فنية، ومن أخرى سردا ليس له من فن الرواية إلا الشكل.

إن محاولة الاستفادة من مناهج مختلفة، تشكل المنهج المتكامل أو الثقافي، لا تلغي اعتبار منهج «البنوية التكوينية»، منهجاً حيويًا في البحث لقدرته على سير أغوار النصوص، خاصة أنه استفاد من النظريات الاجتماعية في دراسة الأدب، ومن النظريات النقدية الهيكلية التي تحققت في المناهج البنوية الحديثة. كما بإمكانه أن يدرس ما هو جوهري في النص، وذلك بعزل بعض العناصر الجزئية عن السياق، وجعلها كيانات مستقلة. ويمكن أيضاً، من خلاله، دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية لمبدعه، وفي خلفية النص الاجتماعية والتاريخية من خلال رؤية العالم عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى هذه الرؤية كظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي⁽²⁾. من هنا تحققت أهمية البنوية التكوينية في «قراءة ما هو تاريخي واجتماعي

(1) ميخائيل باخтин: الخطاب البيواني، تر محمد براءة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص 126.

(2) محمد عزام: الفضاء النص الروائي... دوا الحوار، اللاتقية، 1996، ص 47.

وأيدولوجي وثقافي داخل النص⁽¹⁾. دون أن تغفل الجوانب الفنية والجمالية واللغوية، حيث سعت إلى إعادة الاعتبار إلى العمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ⁽²⁾. وبالتالي - وهذه ملاحظة مهمة بوصفها أساسية في البحث - فإن هذه البنيوية ثقفاً ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد، لأنه إنما يتمثل في أعمال الفرد حسب تطورها الزمني، بشرط ألا تعزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخي⁽³⁾.

ثم إن مقولة «رؤية العالم» المنبثقة من انتماء الكاتب إلى طبقة اجتماعية تعد من أهم مقولات البنيوية التكوينية والمفتاح الرئيس لفهم النصوص في ضوء إدراكنا لكون «الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية»⁽⁴⁾، مما يجسد الرؤية المحورية التي تكاد تتكرر في نصوص الكاتب، وإن اختلفت أبعادها كما تؤكد على انبثاق هذه الرؤية من عدة تكوينات، أبرزها: «البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الإيديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية»⁽⁵⁾. .. فهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها تؤكد على أن البنيوية التكوينية منهج متعدد متفتح على ثقافة المنهج⁽⁶⁾، أو المنهج المتكامل أو الثقافي!!

ربما تغدو رؤية العالم التكوينية أكثر فاعلية إذا التقت مع «حوارية» باحثين التي ترى الرواية صياغة إبداعية ثقافية تتكون من خطابات تعبها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملقوظات واللغات والعلامات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة

(1) مجموعة: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترميزوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 168.

(2) مجموعة: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، الرمحسوة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 2002، ص 1986.

(3) نبيلة إبراهيم: فن النص في النظرية والتطوير، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص 49.

(4) جمال شعيد: في البنية التركيبية، دار ابن رشد، بيروت، 1980، ص 37.

(5) محمد عزام: الفضاء النص الروائي، ص 24.

(6) حسين الشاذلي: ثقافة المنهج، دار المقدسية، حلب ودمشق، 1999، ص 19-163.

وبين العالم الخارجي⁽¹¹⁾. ولا تعني الحوارية في هذا المفهوم أنها ضد المناجاة الذاتية (المنولوج الداخلي)، بل قد تكشف المناجاة بدورها عن حوارية داخلية متعددة الأصوات والرؤى.

كأن منهج البحث المتكامل أو الثقافي يتأكد من خلال الإنصات إلى حركية السرد بوصف الرواية أرضاً مليئة بالاحتمالات، لا يمكن مساءلتها بصورة مرضية ومقنعة⁽¹²⁾. لأنها في النهاية أرض للاستفزاز، يفجرها الناقد لكي يستنبط دلالاته التي... لا تعرض نفسها دفقة واحدة، بل نكتشف منها فقط ما يسمح به اشتغالك واتباحتها ووجهة نظرنا⁽¹³⁾.

وبالتالي يبقى النقد حليماً أو مشروعاً بشعورياً بكثير من التوكل وكثير من الإشفاق على أنفسنا⁽¹⁴⁾. فإن كان «الإنصات للنص عشقاً له»⁽¹⁵⁾ فإن الناقد / العاشق هو من يحرص على أن يجعل النص نفسه منتجاً لمنهج قراءته، بفعل مؤثرات النص الذاتية وقدراته التي تفرض تشكيلاتها الرؤيوية والجمالية على الناقد، إذ إن محاولة تحديد المنهج لا بد أن تتحول بالضرورة إلى انلا منهج في قراءة الرواية الأكثر إشكالية من أي نص أدبي أو فني آخر وجد عبر التاريخ، لأنها «الفن اللفظي الذي استطاع أن يجمع في تقنياته أخيراً، مفادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبحرية والسمعية جميعاً، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء دائمة المقاء لتوضع الإنساني بقواجمه وأحزانه وأفراحه ونشواته»⁽¹⁶⁾. هكذا نتعامل مع الرواية على أساس أنها مجموعة نصوص متشابهة في حشد نص ضخم له خاصية الافتتاح والتشابه، الأمر الذي يتطلب تعددية منهجية.

(11) ميخائيل باخمين: الخطاب الروائي، مقدمة المترجم، ص 38.

(12) فكري صايح: أرض الاحتمالات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986، ص 8.

(13) بكر أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق، أو معامرة نبيل مليس في (المسألة) - دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1955، ص 34.

(14) غريب القوي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 121.

(15) صدوق مر الدين: عبد الله العري وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، بيروت ودار البيضاء، ط 1، 1990، ص 18.

(16) جبراً إبراهيم جبراً: هذا زمن الرواية، فصول، المجلد 32، ج 1، 1993، ص 14.

رابعاً . الحادة الروائية المختارة :

تعد الروايات الفلسطينية التي اخترناها ، من بين سبعمئة رواية ، للدراسة في هذا البحث من أفضل الروايات الفلسطينية . فعلى أيدي كتابها مدان نشأة الرواية الفلسطينية الفنية ، وتأصلت من خلالهم جمالياتها الحقيقية . فتجربة كنفاني ، لم تتجاوز عشر سنوات بين طفلي السنين والسبعينيات ، لكنها تجربة فنية عميقة الصلة بالمشاهير . وتعد تجربة جبرا طوال أربعين عاما ، أنتج فيها روايات فنية عميقة الصلة بالغرب . أما تجربة حبيبي فتفجرت بعد هزيمة حزيران ، واستمرت إلى بداية التسعينيات ، ليعد من رواد التجربة الروائية الفنية عميقة الصلة بالثورات .

وإذا كان الروائيون الثلاثة ينتمون إلى الجيل المبدع الأول في قضاء الرواية الفلسطينية ، فإن سحر خليفة عاشت تجربة الجيل الثاني الذي بدأ الكتابة في أوائل السبعينيات ، ومثلها ليانا بدر وليلى الأطرش وسلوى البنا .

نأمل أن تمكننا قراءة روايات هؤلاء الروائيين والروائيات من معرفة الوعي الثقافي والتجربة الجمالية التي عوجت بها المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية .

خامساً . ملامح تاريخية وفنية عن الرواية الفلسطينية :

حفن المشهد الأدبي الفلسطيني بحوالي سبعمئة رواية نشأت بين عامي 1917 ، و1999⁽¹⁾ . إذ ظهرت أول رواية فلسطينية منشورة عام 1912 في مجلة «التقاسي»

(1) اعتمدت في تطوير هذا العهد على جهود خاصة ، وعدد من البليوغرافيات ، منها : حسام الخطيب : ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية ، دمشق ، ط1 ، 1990 ، ص 351-353 . حنا رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1958 ، رسالة مخطوطة ، جامعة تشرين ، قسم اللغة العربية ، 1997 ، ص 103-309 ، عهد الرحمن بسيسو : استلهامات النوع : التأثيرات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ، مؤسسة سابل للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 ، ص 485-497 . محمود شرويع : الرواية والقصة القصيرة والمرحبة الفلسطينية 1948-1958 ، الموسوعة الفلسطينية ، قسم الثاني ، المجلد الرابع ، بيروت ، 1990 ، ص 228-231 . مها حوضي الله المكالم : الرواية الفلسطينية 1928-1988 ، رسالة مخطوطة ، الجامعة الأردنية ، 1991 ، ص 457-477 . عزيز أبو فضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمة ، عمان ، ط1 ، 1996 ، ص 275-338 .

بالتقدس ، عنوانها «الصحفية» باسم مستعار/ «ي»⁽¹⁾ ، مما يدل على أن الصحافة الناشئة اعتمدت على الروايات لترويج مقالاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية . فكان دورها محوريا في توثيق الروايات وحفظها من الضياع⁽²⁾ . وكان خليل بيدس رائدا في ترجمة الروايات⁽³⁾ . إذ نشر أولى رواياته المترجمة عام 1898 . كما يعد المائد الأول في تأليف رواية «الوارث» (1919) المنشأة بترجماته . ثم هو رائد في إصدار أول مجموعة قصصية فلسطينية بعنوان «ساحر الأدهان» عام 1924⁽⁴⁾ . ونضجهم أهمية نشر الروايات عند هذا الكتاب مما نشره في مقدمة العدد الأول من «النشأة» حيث اعتبر الرواية أعظم أركان المدينة الحديثة تأثيرا على القلوب والمقول⁽⁵⁾ .

ثم سارت الرواية الفلسطينية بعد النشأة : بختلى بطيئة التطور ، الأمر الذي جعل الخمسين سنة الأولى ضحلة التأليف كما ونوعا . إذ انحصرت روايات هذه الفترة

(1) يرى عبد الرحمن ياغي أن الرواية الفلسطينية الأولى المؤنثة هي رواية «لم حكيم» المشرح أحمد الرحيمي في القرن التاسع عشر . ويشير أيضا إلى ما ذكر من روايات ليحائيل حرجى عبوا في الفترة نفسها . عبد الرحمن ياغي . حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، الكتب الفجاري ، بيروت ، 1968 ، ص 43-45 .

(2) انظر من نشأة الرواية الفلسطينية : إبراهيم السعافين : نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، دار الفارابي ، عمان ، 1985 ، ص 5-85 . عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص 433-489 . ناصر الدين الأسد : محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1968 ، ص 3-17 . واصف أبو الشهاب : القصة والرواية والمسرحية في فلسطين 1900-1948 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، بيروت ، 1980 ، ص 141-163 .

(3) عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص 452 .

(4) انظر عن خليل بيدس وأعماله : أحمد محمد شامون . خليل بيدس 1872-1948 ، الإدارة الوطنية ، نابلس ، ط 1 ، 1992 . ناصر الدين الأسد : محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين (مراجع سابق) .

(5) خليل بيدس . مساح الأدهان ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط 1 ، 1981 .

بكونها «أقرب إلى التعليم منها إلى الفن الروائي»⁽¹⁾ . ولا تكاد نعثرو على رواية فلسطينية متميزة قنيا⁽²⁾ . باستثناء رواية «مذكرات دجاجة» (1943) لإسحق موسى الحسيني ، بوصفها البداية الناضجة نسبيا في المضمون والشكل⁽³⁾ . وفي ظلنا ، لم تظهر الرواية الفنية إلا هي رواية جبرا «صراخ في ليل طويل» التي كتبها عام 1946 ، ونشرها عام 1955م ، فكانت فاتحة لتاريخ الرواية الجديدة في فلسطين .

اعتبرت الستينيات في العقد العربي المعاصر بداية الرواية العربية الجديدة التي تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية المثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين⁽⁴⁾ . ويعد غسان كنفاني ، في الستينيات ، الروائي الفلسطيني الأول الذي أسس الواقعية الفنية في الرواية الفلسطينية عن طريق التفاعل مع أحداث الشكبة ، فعبثت روايته «رجال في الشمس» (1963) الطريق أمام رواية المقاومة الفلسطينية ، وهو الأمر الذي لم يقله جبرا إبراهيم جبرا في رواية «صراخ في ليل طويل» ، لانهجته إلى بناء الرؤى الثقافية الرومانسية المتأثرة بالغرب .

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني 1950-1975 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1 ، 1980 ، ص 389 .

(2) انظر على سبيل المثال : أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 43-53 . منمنى الحفصاء الجبرسي : موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (تحرير وتقديم) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص 40-44 . فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص 13-33 . واصف أبو شهاب : الفصاة والرواية والسرحة في فلسطين (1900-1948) ، الموسوعة الفلسطينية ، ص 141-155 . عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1989 ، ص 28-9 .

(3) انظر عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى الشكبة ، ص 491 .

(4) انظر عبد المتعم التيمعة مشرفا : الأدب العربي : التعبير عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1987 ، ص 290 .

ثم جاءت هزيمة حزيران / 1967 لتصبح تاريخاً جديداً في الرواية الفلسطينية التي استمرت منذ هذا التاريخ تحصد عهد الحداثة الفنية انفصال ثلاثين سنة بعد حزيران كتبت روايات فلسطينية جديدة ، كان لها دورها الحاسم في تشكيل هوية رواية قلبية .

ولما هيمنت المعركة مع الاحتلال الصهيوني على العصب الرئيس للرواية الفلسطينية عموماً ، فقد صيغت هذه الروايات نفسها تحت نسيئة أدب المقاومة لتبدو خصوصية الرواية الفلسطينية تكمن في سيادة الاتجاه الواقعي⁽¹⁾ . والواقعية هنا ليست واقعية فوتوجرافية ، بل واقعية تهتم بالرموز التي تشكل جزءاً غنياً من تجربة الفولكلور الفلسطيني⁽²⁾ ، لتبدو سلاسل الواقعية في الأدب الفلسطيني تنبع من كون صانعيه أبناء الجماهير التي ربّتهم وأعطتهم الجذور ، فأصدروا رواياتهم من لحم القضية . وأنهم في سبيل توثيق علاقتهم بالجماهير وبالقضية تبصروا بالمبادئ الماركسية⁽³⁾ . وبالتالي توجه اهتمامهم إلى معالجة القضايا الانية على وجه العموم .

يمكن الحديث عن روايات عاطفية أو رومانسية فلسطينية مبكرة ، كما يمكن الحديث عن روايات طرحت قضايا ثقافية واجتماعية وتعليمية . . . لكن المنحصر في خريطة الرواية الفلسطينية بجدها انشغلت إلى حد كبير بـ « قضية الأرض » والتشبث بها ، وتصوير عمق المأساة التي فصلت الإنسان الفلسطيني ، وأبعدته عن جذوره⁽⁴⁾ . فكان التاريخ للقضية الفلسطينية هو الجمالية التي نهلت من آنية الخصوصية التجربة الفلسطينية : من النكبة الفلسطينية والواقع الفلسطيني ، من التشرد في المخيمات ومن فقدان المأوى للأرض . . من الفقر والجوع والألم⁽⁵⁾ . وبذلك تعد هزيمة حزيران الميلاد الأسطوري للرواية الفلسطينية ، خاصة أن هذه

(1) انظر من سيادة الواقعية في الرواية الفلسطينية ، أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 201 .

(2) انظر : القضية الفلسطينية (نقد) ، مجلة المعرفة ، ع 159 ، أيار ومايو 1975 ، ص 142 .

(3) حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1986 ، ص 36 .

(4) نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، دار العلوم ، الرياض ، 1982 ، ص 330 .

(5) ندوة المعرفة : القضية الفلسطينية (الرأي لرؤا أدبي شاور) ، المعرفة ، ع 159 ، 1975 ، ص 137 .

انهزعة أعطت الرواية العربية شكلاً جديداً ، حطمت نظرية الفن للفن ، واستلهم تقنية التداخي والميتولوج والأسطورة والتأريخ في البناء الفني⁽¹⁾ ، وكل هذا بسبب الضجعة التي فجأت لشعبه ، بالدم ميلاد المجتمع -البطل الإشكالي- ، أي لتعمد زمن الرواية العربية ، لا كملحة تنوع زمن الصعود البورجوازي ، كما في الغرب ، بل كصيغة مفتوحة على كل الأشكال⁽²⁾ في الحياة والتخييل .

بعد ما أحدثته الهزيمة في وجداننا ، إضافة إلى انهزام الثقافة العربية ، أبرز أسباب ازدهار الرواية العربية المعاصرة⁽³⁾ . إذ صاغت الرواية العربية المعاصرة ، ومن ضمنها الرواية الفلسطينية ، مأساوية أبطالها المثقفين تجاه عجلة العقم والجهل والتخلف والأحكام العرفية والتمييز التي عاناها الواقع الموضوعي للأمة العربية ، فانفتحت اللغة على نغمة الواقع العربي في مختلف جوانب الحياة ، فاستحقت روايات عربية كثيرة أن توصف بوصف رواية المقاومة أو أدب الرفض والتمرد⁽⁴⁾ .



لكن أهم إشكالية واجهتها الرواية الفلسطينية هي طبيعة لغتها التي تقع بين متطلبات ميدانية المعركة المتفاعلة مع المتلقي العادي الذي يحتاج إلى نص واضح ، وبين ثوق الكاتب المثقف إلى تحليل معمار الروائي بمتطلبات فنية تحريرية انشغلت بها الرواية الجديدة . فالمتلقي الذي يحارب العدو يحتاج ، ضمن سياقه الثقافي المتواضع ، إلى لغة سرديّة واضحة ، أقرب ما تكون إلى الواقعية السحرية التي تنجس في بث سحر المقاومة الوطنية وما تحتاجه من دوافع فدائية . لذلك جاء الأدب الفلسطيني

(1) شكرى عزيز الماضي: انعكاس أزمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 217-218 .

(2) محمد يرافة: رواية عربية جديدة ، فصول ، م 28 ، ع 3-2 ، شباط آذار 1980 ، ص 3 .

(3) انظر على الراسي: هذا زمان الرواية ، لبيته كان أيضاً زمان الشعر ، فصول ، م 32 ، ع 1 ، 1993 ، ص 7 .

(4) انظر من هذه الدراسات على سبيل المثال: إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق ، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط 1 ، 1974 . شكرى عزيز الماضي: انعكاس أزمة حزيران على الرواية العربية . سمير قطامي: هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية ، فصول ، م 16 ، ع 4 ، ربيع 1988 ، ص 166-188 . لبيته: أقلام القصص الفلسطينية في مواجهة حزيران ، دار الشرق ، شفا عمرو ، 1989 .

عموما منذ الحرب العالمية الأولى متجاوزا البكائية والانفعالية تمتصاعدا بلغة التمرد والرفض والمقاومة⁽¹⁾، في سياق لغوي واضح.

وإذا تحدت أصبة الرواية الفلسطينية في اختصاصية الموقع وخصوصية التجربة الجسدة لتجربة البحث عن الأرض الهاربة من قدمي الفلسطيني، وهي بهذا المعنى تجربة حياتية تتحقق أو لا تتحقق في مستواها الروائي⁽²⁾. فإن الفن يصبح في درجة ثانية بعد انضمام/الأرض مكان الصدارة في اهتمام الكتاب الفلسطينيين المتفرجين⁽³⁾. وعلى هذا الأساس ليس من المعقول أن يبعد الأدباء القيمين الروائية الواضحة عن رواياتهم، لينشغلوا بكتابة الرواية الجديدة الحديثة صعبة الفهم أو التواصل. فلكل ليس هناك مجاله إذا عدت الرواية الفلسطينية مهتمة بتحليل انضمام أكثر من الشكل الفني إنما المبالغة أن بعد هذا الاهتمام بالانضمام ظاهرة عملية تحيل الرواية الفلسطينية إلى «الخطابة والمباشرة والانفعالية»⁽⁴⁾. لأن هذا الوصف التعسفي المعيارى يصلح أن يطلق على جل الروايات في العالم، تكون بعض الأدب يقرأ ويدرس، وهو أدب مهم ثقافيا وإشكاليا وفنيا، وبعضه الآخر يقتصر في وجوده على كونه مسطرا في السجلات أو البليوغرافيات أو موضوعا على رفوف المكتبات⁽⁵⁾. والرواية الفلسطينية أيضا تنقسم إلى قسمين: قسم يعيد تجربة البحث عن أرض في مستوى روائي، وقسم آخر يمكن في التجربة الواقعية، ولا يحيلها إلى المستوى الروائي⁽⁶⁾، وهذا القسم هو الأكثر بروزا.

لا ينكر ناقد جاد أن هناك مفارقات كسيرة بين رواية جديدة ورواية أخرى

(1) جبراً إبراهيم جبراً (تاريخ الرواية دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 106.

(2) فخرى صالح، في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ط1، 1958، ص 10.

(3) جمال بنورة: دراسات أدبية، دار الأسوار، عمكا، 1987، ص 84.

(4) محمد حمام، نسيج: تناويف الرواية العربية الحديثة، مكتبة شبيب، القاهرة، ط2، 1985، ص 128-129.

(5) فخرى صالح، في الرواية الفلسطينية، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1983، ص 38.

(6) فخرى صالح، في الرواية الفلسطينية، ص 10.

تقليدية ، أو بين تجربة روائية فنية وتجربة أخرى سردية تقريرية . فإذا كانت تجربة رواية السبببات «مسكونة بالنزعة التجريبية ومؤثرات فكرية متمردة ورافضة ، تكشف عن تأثير واضح باتجاهات العيشية والوجودية والتعبيرية في الأدب العربي⁽¹⁾» . فإن السمة البارزة في الكثير من الروايات الفلسطينية المباشرة والوضوح . من هنا تختلف الرواية الفلسطينية عن الرواية العربية في التفاعل مع الواقع ، ففي الوقت الذي وجد فيه الروائي العربي المدي مفتوحاً أمامه للتجريب مضموناً وشكلاً ، بقي الروائي الفلسطيني «يحمل فوق ظهره ورأسه وفي عقله وقلبه قضية وطن⁽²⁾» . وبالتالي كانت الرؤية العامة لديه تتركز في خصوصية الدور الذي تفرضه عليه العلاقة بالوطن الذي يعيش في ذاكرة الهزيمة والنفي ، وهو الدور الذي حدده رشاد أبو شاور ، فوصف الكتابة ذات وظيفة احتفالية بالهوية الوطنية التي تدفعنا إلى : «أن نجعل الوطن وطناً من لحم وشجر وتاريخ وجغرافيا وحجارة وعادات وتقاليد ونطريز وأثواب ومواويل وعلاقات⁽³⁾» ، لتبقى فلسطين حلم المستقبل .

على هذا الأساس اعتد كنفاني بروايته الواضحة «أم سعد» التي «تقرأها الجماهير⁽⁴⁾» ، في مقابل أنه لم يعتد بروايته «ما تبقى لكم» التي أعجبت النقاد والمثقفين ثأ فيها من غموض وتجريب . وفي هذا السياق نفسه يرى أحمد عمر شاهين أن مشروع رواياته الأول هو المقاومة لا الحداثة التي هي «تurf لا يستطيع أن يتجاوب معيه الفائق العادي⁽⁵⁾» . وليس معنى هذا أن تغدو اللغة السردية في الرواية الفلسطينية تقريرية مباشرة ، بل من الضروري أن تكون ذات مستويين ، أحدهما لغة واضحة في مستوى القراءة العادية ، وثانيهما لغة تأويلية في مستوى القراءة النقدية .

(1) فاضل تامر : مدارات نقدية ، دار الشؤون الأدبية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 408 .

(2) مجموعة : ملتقى الروائيين العرب الأول (شهادة أحمد عمر شاهين) ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1993 ، ص 183 .

(3) جهاد فاضل : مسألة الرواية حوارات مع الروائيين العرب ، (من حوار مع رشاد أبي شاور) الدار العربية للكتاب ، طرابلس (ليبيا) وتونس ، 2 ، ص 120 .

(4) ماجد السامرائي : شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس (ليبيا) وتونس ، 1978 ، ص 73 .

(5) مجموعة : ملتقى الروائيين العرب ، ص 183 .

ولعل الخطأ الذي ارتكبه بعض نقادنا تجاه الرواية الفلسطينية هو أنهم تعاملوا معها على أنها أدب مقاومة محصور ضمن شروط خاصة تاريخية لا تفرقه من أدب التجريب أو الحداثة . ومثل هذا التعامل جعل للأدب الفلسطيني بوتقة المقاومة ، لا يخرج منها إلا نادرا .

قد يقال : قدمت رواية المقاومة الفلسطينية رؤية جديدة باللغة الأهمية على مستوى الرواية العربية ، حيث إنها لم تكثف بنقل هموم الشعب المباشرة ، بل انغمست في الوسط الجماهيري ، قالتقطت أكثر العلاقات تعقيدا وتشابكا ، وأحالتها إلى تخييل يحتوي على « رؤية فكرية محددة »⁽¹⁾ . وفي ضوء هذا القول يمكننا أن نتمثل قدرات تجريبية وصياغات جديدة لا يخفيها تركز الرواية حول المقاومة . فقد استطاع بعض النقاد أن يكشفوا قدرات تجريبية وصياغات فنية في روايات كنفاتي الواضحة على سبيل المثال ، فأكدوا أنها مركبة من مستويات متعددة ، إذ يمكن أن تنضي إلى تأويلات لا تخطر في ذهن المتلقي العادي الذي يتلقاها في مستنواها المباشر . كما تعد رواية « المتشائل » لحبيبي من الروايات المؤسسة لتاريخ جديد في الرواية العربية المفعلة للصياغات التراثية والسفاهية في أسلوب فتازي جمالي متعدد قراءاته ، الأمر الذي جعل دار « جاليليا » الفرنسية العالمية المشهورة تحتذر في المرة الأولى عن نشر هذه الرواية مترجمة إلى الفرنسية بحجة أنها بدت متقطعة عن الشكل الروائي المتعارف عليه في الغرب⁽²⁾ .

وبعد جبرا من أكثر كتاب الرواية الفلسطينية احتفالا بنص سردي واضح ، يحتفل بالتجريب والحداثة وأزمات المثقف . على عكس ذلك نجد معظم روايات أفتان القاسم التي اقترنت من عشرين رواية مثلثة بالقراءة والرميز المغلق واللغة المقلقة التي يصعب أن يفهمها القارئ المتخصص⁽³⁾ أحيانا .

إننا مهما حاولنا إدخال الرواية الفلسطينية في عالم التجريب والحداثة فإن لدى الكاتب الفلسطيني حساسية كبيرة تجاه قضية القصيرة . وهذه الحساسية جعلت عددا كبيرا من الروايات تغرق في التسجيبية التي حدثت من قدراتها الفنية لا الوثائقية .

(1) إلياس خوري : تجربة البحث من الحق : ص 47 .

(2) مجموعة من الكتاب : الإبداع الروائي اليوم ، حوار الحوار ، اللافتية ، 1988 ، ص 23 .

(3) انظر على سبيل المثال : أي حاسم الخطيب ، ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، ص 68-69 .

سادسا . ملامح عن الرواية النسوية الفلسطينية .

لم يتجاوز عدد الروايات الفلسطينية الخمسين ، وهو عدد محدود قياسا إلى عدد الروائيين المذكور الذي يصل إلى أكثر من المائة والخمسين روائيا ، وبذلك تصبح النسبة غير متوازنة ، أي بمعدل روائية واحدة مقابل ثلاثة روائيين . ولا يزيد بالتالي عدد الروايات النسوية الفلسطينية عن مئة رواية⁽¹¹⁾ ، أي بمعدل رواية نسوية مقابل مئة روايات ذكورية .

ولو استثنينا التجارب الروائية لكل من سحر خليفة ، وليانة بدر ، وسلوى البنا ، وليلى الأطرش ، لأنهن الروائيات الأكثر تميزا كما و نوعا ، فإن الروائيات الأخريات قديم روايات محدودة الفاعلية داخل الخطاب الروائي الفلسطيني بمجمله ، دون أن يلغي هذا الرأي إمكانية وجود كتابة نسوية متقدمة في أجناس أدبية أخرى مثل الشعر والقصة القصيرة والمقالة .

لكن عدد الكتابات الفلسطينية في مختلف الأجناس الأدبية يبقى أقل بكثير من عدد الكتاب ، فو توفقتا ، على سبيل المثال ، عند كتاب «موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين» (1933) لأحمد عمر شاهين ، فيأتنا نجد المؤلف يترجم حوالي أربعين كاتبة فلسطينية في مقابل ما يزيد على خمسمائة كاتب فلسطيني⁽¹²⁾ وكذلك يترجم طلعت صفير في «دليل كتاب فلسطين» الذي أصدره⁽¹³⁾ بعد ست سنوات من صدور الكتاب السابق لحوالي ستين كاتبة ، مقابل حوالي ثمانمائة كاتب . ولم يتجاوز عدد الكتابات بين عامي 1948 و1986 داخل الأرض المحتلة عام 1948

(11) يحصي نزيه أبو تلال أكثر من خمسين رواية نسوية (انظر نزيه أبو تلال .علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 197-208 . وقد أعدت إيمان القاضي ثلثا بالروايات العربية النسوية في بلاد الشام الصادرة بين عامي 1995 و1985 ، فعمدت حوالي مئة وعشرون رواية ، خمسها تقريبا لروائيات فلسطينيات . إيمان القاضي :الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية 1980-1985 . الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1992 ، ص 1-4 . وقد أعدت قائمة خاصة وصلت إلى حدود المائة كما أشرت في المتن .

(12) أحمد عمر شاهين :موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين ، دائرة الثقافة ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص (53-54) .

(13) طلعت صفير : دليل كتاب فلسطين ، دار الفرق ، دمشق ، 1998 .

عشر كاتبات، مقابل مائتين وثلاثين كاتباً⁽¹⁾. وفي كل هذه الإحصائيات لا مجال للمقارنة من الناحية الكمية، بل والنوعية أيضاً، بين الجنسين. وفي ضوء ذلك فإن أغلب إنتاج الروائيات الفلسطينيات لا يتجاوز حكايات استغلقت من حيواتهن، لتبدلنا أهمية الكتابة عندهن ناتجة عن نسويتهم، لتجملنا هذه الكتابة نقض يكون «ولادة العمل الأدبي بعد ذاته اعتباراً على القيم وكسر التقليد»⁽²⁾، بما أعطى الكتابة النسوية تعاطفاً تقديراً خاصاً.

هل تصدق في مجال الرواية النسوية الفلسطينية، مقولة هولدمان عن الرواية، أنها «شكل التضيق الرجولي»⁽³⁾؟ ربما هذا صحيح! لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا الوصف لا يلغي اعتبار المرأة أهم إشكاليات الرواية المكتوبة بأيدي الجنسين.

يريد أن نصل إلى أن التجربة الروائية النسوية الفلسطينية، لم تشكل إلا بعد شعر المرأة وإنعاشها في الحياة الاجتماعية، وقبول الجمهور القارئ لطبيعة تفاعلها الحر مع الرجل، حتى في التعبير عن نفسها في غفيرة الحب⁽⁴⁾... وهذا التحرر لم يحدث فعلياً إلا بعد هزيمة حزيران التي عرّت الثقافة العربية التقليدية المهزومة. فتأثرت بذلك المجال لهوض عدة تيارات إبداعية، كان من بينها ثورة الروائيات الفلسطينيات في السبعينات تحديداً، فأصدر بعضهن الرواية الأولى في هذا الزمن، نذكر منهن: فتحية محمود التايح (وداع مع الأصيل 1970)، ووفاء بدوي (ولنظن إلى الأبد أصدقاء 1971)، وأمثال جويدي (شجرة الصبير 1972)، وسلوى البنا

(1) شجيرة بل موريه ومحمود غلامي: تراجم ونثر في الأدب العربي في إسرائيل 1948-1986، دار المشرق، شفا صر، 1989، ص 261-263.

(2) بلينة شعبان: الرواية النسائية العربية، مواقف، العددان 70-71، نشاء، ربيع، 1995، ص 217.

(3) لوسيان غوامان مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر خيري دومة، قصصون، م 12، العدد الثاني، صيف 1993، ص 37.

(4) محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، اللاذقية، 1982، ص 487.

(عروس خلف النهر 1972) ، وفاطمة ذياب (رحلة في قطار الناصي 1973) ، ونهى سمارة (في مدينة المستقيم 1973) ، وهيام رمزي (وداعاً يا أمس 1973) ، وسحر خليفة (لم نعد جوارى لكم 1974) ، ونخلينا صنيبر (بشجرة للعائد 1977) ، وليانة بدر (بوصلة من أجل عباد الشمس 1979)

فهذه حيزان أخرجت للكاتبات من دائرة بحثهن الحائر عن معنى الحرية الذاتية ، وعن دائرة فهم الوجود ، والغوص الرومانسي . . إلى ما يجري في الخارج⁽¹⁾ . وهذا ما قرر «بعثة الهاجس الفلسطيني على وجدان القاصات في رواياتهن بعد حيزان»⁽²⁾ .

ولأن الروايات الفلسطينية تشكلن بعد حيزان ، فإنه من الصعب أن نجد لهن روايات قبل هذا التاريخ باستثناء : «فائنة بنت القمر» لجمال سليم توبهض ، نشرت متسلسلة في مجلة «دنيا المرأة» عام 1922 ، و«موكب الشهداء» للكاتبة نفسها ، نشرت عام 1948 ، و«صوت الملاحة» (1957) لهدى حنا ، و«فئة النكبة» (1959) لمريم مشعل . والروايات الثلاث الأخيرة جاءت ، كما يتضح من عناوينها ، صدى لنكبة 1948 .

سابعاً . الدراسات السابقة :

تعددت مستويات قراءة الرواية الفلسطينية في عدة سياقات ، منها سياق قراءتها تاريخياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو إيديولوجياً أو فنياً . . ضمن الأدب العربي عامة والفلسطيني خاصة ، وبماكاننا أن نعد مجموعة كبيرة من الدراسات في هذا الجانب ، وخاصة على الطريقة المنهجية «التاريخية النقدية» التي خطتها عبد الحسنة طه بدر في دراسته عن الرواية العربية في مصر⁽³⁾ . وقد درست أيضاً من خلال بعض أعلامها ، أو مستغلين ، كدراسة بعض الروائيين في رسائل جامعية . إلا أن معظم الدراسات عن الرواية الفلسطينية جاءت في سياق قراءة الروايات منفردة ،

(1) نهى سمارة : المرأة العربية نظرة متفائلة ، «در المرأة العربية» ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 468 .

(2) انظر جمال قحساوي : المنصر الثاني في القصة الفلسطينية ، مجلة أفكار ، عمان ، عدد 47 ، كانون الأول ، 1979 ، ص 57-75 .

(3) انظر أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 10 .

بعضها انتشر في الصحف والمجلات ، وبعضها الآخر أعيدت طباعته بعد جمعه في كتب مستقلة .

وعلى أية حال ، فإن المشكلة التي واجهتها الرواية الفلسطينية على مستوى الدراسات النقدية ، هي هوية الكاتب الفلسطيني ، حيث نجد بعض الدراسات النقدية تصنف بعض الروائيين الفلسطينيين على أنهم أردنيون أو عراقيين ، أو سوريين . . الخ ، وفي ضوء ذلك يصبح جبراً إبراهيم جبراً عراقياً ، ويحسب يخلف أردنياً ، وفصل حوراني سوريا . وفي الوقت نفسه نجد دراسات أخرى تصنف بعض الروائيين العرب على أنهم فلسطينيين ، فيصبح غالب هلسا وحليم بركات وإلياس خوري فلسطينيين . . ويمكن أن أستهجد في هذا المقام مثالين ، أحدهما من كتاب « الفن القصصي في فلسطين : دراسة نقدية تحليلية » لتصر عباس ، حيث درس مؤلفه روايات غالب هلسا ، وتيسير ميول ، وحيدر حيدر ، وإلياس خوري ضمن الروايات الفلسطينية ، مشيراً في المقدمة باعتذار للقارئ على تجربته في فعلته هذه ⁽¹⁾ ، لكنه - رغم اعتذاره - عد غالب هلسا فلسطينياً مجرد أن ولادته ونشأته كانتا في القدس ⁽²⁾ . والكتاب الآخر هو « علامات على طريق الرواية في الأردن » لزيه أبو نضال ، حيث تناول الروائيين الفلسطينيين في الأردن على أنهم أردنيون ، وهذا أمر مشروع بحكم جواز السفر ، لكنه ما أن أعدّ بيليوغرافياً للرواية الأردنية والفلسطينية ، حتى استخدم تقسيماً عجيباً احتسب فيه الفلسطينيون أشكالاً وألواناً عنهم الفلسطينيون المقيمون في فلسطين قبل عام 1948 ، والفلسطينيون المقيمون في الأراضي المحتلة في السمانية والأربعين ، وصنف فلسطينيي الضفة وفلسطينيي شرق الأردن والأردنيين على أنهم أردنيون ، وجعل الفلسطينيين في مواقع أخرى تحت عناوين غريبة ، منها : الروايات الفلسطينية في غزة ، والروايات الفلسطينية في سوريا ، والروايات الفلسطينية في لبنان ، والروايات الفلسطينية في مصر ، وروايات فلسطينية متفوقة . . ⁽³⁾ . كان عليه أن يتخلص من هذه المأزقية الجغرافية غير المنطقية باتباع منه من سبقوه في إحالة البيليوغرافيا إلى من أصله فلسطيني .

(1) تضرع عباس : الفن القصصي في فلسطين ، ص 11 .

(2) انظر المرجع نفسه ، ص 162-163 .

(3) انظر زيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 289-338 .

من جهة أخرى تناولت بعض الدراسات النقدية الرواية الفلسطينية في تقسيم غير منجز ، سواء على طريقة الاتجاهات المدرسية أو على طريقة الموضوعات المطروحة داخل الروايات ، فدراسات أحمد أبي مطر ونصر عباس حددتا الرواية في اتجاهات ، هي الرومانسي ، والواقعي ، والرمزي عند أحمد أبي مطر في كتابه «الرواية في الأدب الفلسطيني 1950-1975» (1986) . وهي أيضا : الرومانتيكي ، والواقعية الجديدة ، والرمزي لدى نصر عباس في كتابه «الفن القصصي في فلسطين دراسة نقدية تحليلية» (1982) . ولا يخفى ما في هذه التقسيمات من خفى للتصوص في المدرسية النقدية غير المنطقية .

يبدو أن تحديد إشكالية الدراسات كظاهرة في سياق الرواية الفلسطينية يعد مدخلا مهما . وقد تناولت بعض الدراسات شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية¹ ، وأشير تحديدًا إلى دراستين أكاديميتين ، إحداهما «شائج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية» (1997) لفيحاء عبد الهادي ، والأخرى «المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985» (1997) لحسان رشاد الشامي . ورغم وجود تداخل بين دراستي وهاتين الدراستين ، إلا أنني أختلف اختلافا جوهريا عما سبقني ، وهو اختلاف ناتج عن النواحي التالية :

أولا : من زاوية المنهج لم تعتمد الدراستان السابقتان على الرؤية المنهجية المبينة على أسس النظرية النسوية ، وقد قامت دراستي تحديداً على هذه النظرية ، بوصفها إعادة قراءة المنتج الثقافي والأدبي في ضوء رؤية أخرى جديدة مخالفة لما شاع في نقد الرواية الفلسطينية

ثانيا : من زاوية المرجعية تتوجد عشر روايات مشتركة بين دراستي وبين الدراستين السابقتين ، في حين أتفرد بقراءة ست وعشرين رواية أخرى لم تتطرق لها الدراستان السابقتان .

(1) انظر على سبيل المثال : أسامة يوسف شهاب : «أدب المرأة في فلسطين والأردن 1948-1988» رسالة د . جامعة عين شمس ، 1990 ، ص 484-571 . ماجدة محمود : «المرأة في روايات مبحر خفيفة» مجلة المعرفة ، ج 17 ، 1994 . حنان عواد : «المرأة في أعمال هسان كنفاني» مجلة الكتاب العربي ، بغداد ، ج 22 ، 1989 .

ثالثاً - من زاوية هيكلية الدراسة ، قامت الدراسات السابقة السابقان على تأطير فصولهما وفق عناوين تدمج بين الروايات ، دون مراعاة خصوصية الكاتب أو الكاتبة في طرح تجربته الكاملة بوصفها تجربة لها ثوابتها ومتغيراتها .

رابعاً - من زاوية الجماليات - أعتقد أن ما فحمت به من قراءة جمالية لتوظيف المرأة في التجربة الروائية لأي من الروائيين المختارين ، هو ما يجعل دراستي مختلفة بتعرفها على النسق الجمالي العام الذي ربط به الروائي نفسه في توظيف المرأة ، إذ ليست الرواية الواحدة ، مهما كانت درجة تعبيرها عن رؤى الكاتب وتجربته الفنية بقادرة على أن تقتل أي كاتب أو كاتبة .

ثامناً . خطة البحث :

توزعت خطة البحث على مدخل ، ومقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب ، وخاتمة . تناولت في المدخل التعريف بإشكالية البحث الرئيسية ، وفي المقدمة بعض إشكاليات البحث ومحدداته . ووضحت في التمهيد بعض «تقائلات الكتابة الروائية» أي كتابتي الرجل عن المرأة ، والمرأة عن الرجل ، لتتصرف إلى أبرز ملامح التقابل بينهما .

تحدثت في الباب الأول عن الكتابة الذكورية ، فكتبت ثلاثة فصول : بدأتها بفصل عن شخصية المرأة بين الواقعية والرمزية في روايات كتفاني . تلاه فصل ثان عن نموذج إميل حبسبي الروائي التراجيدي المسكون بحركة البطل الفلسطيني الباحث عن الحبيبية العائنة . وأخيراً درست في الفصل الثالث روايات جبرا المسكونة بسياق الأنثى الجسد .

و درست في الباب الثاني الروايات النسوية الفلسطينية ، فخصصت الفصل الأول لمحاورة بعض القضايا في نظرية الكتابة النسوية ، هادفاً من ذلك إلى بلورة الرأي الناص على وجود كتابة نسوية مختلفة إلى حد ما عن الكتابة الذكورية . ثم تناولت في الفصل الثاني ملامح حركة المرأة بين الأنوثة والتمرد عليها في روايات لينت بشر ، وليلى الأطرش وسلوى البنا . وختمت هذا الباب بفصل ثالث عن روايات سحر خليفة ، لتكونها أبرز الروايات الفلسطينية استلهاما لنظرية الكتابة النسوية في تصوير المرأة الضحية .

أما الباب الثالث والأخير ، فدرست فيه بعض جماليات الرواية الفلسطينية في

دائرة بناء شخصية المرأة جمالياً ، إذ خصصت الفصل الأول لإنتاج اللغة السردية الأنثوية دوراً وصوتا . والفصل الثاني لبناء العلاقات العاطفية والجنسية ودورها في التشكيل الجمالي . والفصل الثالث لعلاقة المرأة بالمكانية . وفي خاتمة البحث استنتجت أهم الرؤى والجماليات التي تخص المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية الفلسطينية .

تصنيف : تقائلات الكتابة

أولا : كتابة الرجل عن المرأة .

إن الرؤى والجماليات التي أنتج فيها الرجل شخصية المرأة في كتابته لم تتجاوز نماذج : الشبيبة ، والرمز ، والندوية ، وبعض صلاحي الإنسان . وتعد أشكال المرأة : الأم ، والأنتى ، والموسى ، والعرص ، والشاذة⁽¹⁾ ، والأجنبية ، والملاك ، والشيطان ، والحرمة ، والثقفة ، والثورة ، والعاملة ، وربة البيت ، والعانس .. أشكالاً واقعية انتقلت إلى الكتابة الذكورية ، فتمطت بها شخصية المرأة بوصفها نموذجاً مستلباً في أدنى المجتمعات وأرقابها⁽²⁾ .

وتنتيجة لكون اللغة الأدبية لغة انزياحية فتنتقل خطوات أبعد لتعبر باختيال والرمز والصورة عن نفعي المرأة⁽³⁾ ، فإن رمزية المرأة تكاد تهيمن على لغة الروايات ، فتتزاخ شخصيتها من الدائرة المباشرة إلى الدائرة الرمزية ، دون أن تلغي الرمزية ذاتية المرأة بوصفها قضية اجتماعية في أحد مستوياتها . لذلك تناول الروائيون دور المرأة القضية ، والمرأة الرمز مع غلبة دورها رمزاً إلى حدود ضعف دورها قضية⁽⁴⁾ . فهي قضية تعني أنها مستلبة من خلال جسدها الأنثوي ، ودورها الإنتاجي ، مما يجعلها متعارضة مع المجتمع الأبوي التقليدي الحريص على حجبتها ، وتهميشها . وهي رمزاً تعني أنها معضلة مهمشة كرموز جنسية SEXISTES في مجتمع ، يضطهدنا

1. نموذج المرأة الشاذة هي : السحاقية ، والسفرجلة ، واللحوب ، والخنجلة . باسمه كمال . ميكولوجية المرأة ، مؤسسة عزالدين ، بيروت 1980 ، ص 60-63 .

2. قرأت د . هيلة إبراهيم صورة المرأة في الأدب العربي ، فأشارت إلى أن لرجل لم يقبل الخطوات التي تعيشها المرأة الحديثة عن رضى : فكان يسعى إلى تأكيد سيطرته عليها . نبيلة إبراهيم . صورة المرأة في الأدب العربي ، مجلة المجلة ، السنة السابعة ، العدد 75 ، مارس 1963 ، ص 35-44 .

3. د . وادي . صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المسافر ، القاهرة ، ط 1 ، 1980 ، ص 287 .

4. محمد الباردي : شخص الشعب في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993 ، انظر ص 199-246 .

وبحسبها، ويكتف كل اصطفاؤه واحتقاره لها في الإيديولوجيا الجنسية⁽¹⁾، وبذلك تعاني المرأة قضية ورمزا في الواقع والكتابة معا!! وإن بدت المرأة قضية مهمة في الرواية، وعلاقة أساسية «تشد المثقف إلى الحياة وتكيف نظرتة إليها»⁽²⁾، فإن علاقة هذا المثقف بها، حاليا ما تكون علاقة بورجوازي 50سعر. - محافظ⁽³⁾، لأنه يدرك أن الكتابة بدونها باردة جنسيا، لغياب الرغبة والعصاب المحققين للعنصر الجنسي⁽⁴⁾، فمضاييها يعني ألا تصبح «الرواية تاريخ النساء»⁽⁵⁾، وبالتالي لا تروج بين المثقفين، مما يفقدها أهميتها كمنهج حيوي. لهذا تعد المرأة من الناحية الجمالية حافزا لقراءة أية رواية.



لعل الوقفة عند بعض الأمثال الشعبية الفلسطينية، بوصفها كتابة شفاهية جماعية، تكشف ثقافة ذكورية تمتهن المرأة وتستلب إنسانيتها، وتحتزلها في جسد اللذة/والشر: البنت إما جبرها وإما قبرها/إذا ماتت أختك انسر عرضك/النسوان نافصات عقل ودين/مره ابن مره التي يشاور مره/اممع لأمره ولا تاخذ برايها/إذا خلوا أثبت على حاطرها يا بتاخذ زمار يا طيال⁽⁶⁾. فالوعي الذكوري الجماعي المكرس لسلطة المرأة، والحقائق الإنسانياتها، والقبح لموتها ولزواجها لأنها ستوها، والموتعب من حريتها، هو وعي يستلب المرأة في الواقع فيحيلها إلى سلعة: «أبونا باعني، وجوزي

(1) جورج طرابنسي: مريم المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الفلوجة للطباعة والنشر، بيروت، 2، 1985، ص 164.

(2) محمد الجاردي: شخصي المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص 241.

(3) أنور صالح: المثقف عاشقا، مجلة الكائنة، العدد الأول، كانون الأول، 1998، ص 44-47.

(4) رولان بارت: لغة الجنس، تر: هالة صفاء والحسين سبحة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 15، ص 53.

(5) مارت بوير: رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص 75.

(6) فؤاد إبراهيم عباس، وأحمد عمر: معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية، دار الجليل، عمان، 1989. الأمثال مريم هجاليا.

اشترائي⁽¹¹⁾ ، وعلى هذا النحو فإن «المرأة أجلك الله اسوف تظل سائدة»⁽¹²⁾ في كل الآداب الشعبية⁽¹³⁾ الحكومة «بالإطار الاضطهادي الذي فرض على المرأة أن تصوافق جدياً ونفسياً وعقليا مع مآحته وحدود أضلاله التي رسمتها الثقافة على مر الزمن ، بمجموعة من المعتقدات والأساطير»⁽¹⁴⁾ ، وعندما تنقل المرأة إلى الرواية لا يبدو وضعها أفضل من هذا الوضع .

بل إن تحررها في بعض الميكنات المدنية ، لا يعني أنها تخلصت من كونها «معصية» الرجل و «عيبه» ، فالتحرر ليس أكثر من قشرة هشّة ، تغطي التوازي بين الفهومات القائمة عن المرأة في أعماق الوادي في قرية سودانية ، وبين تلك السائدة في أرقى العواصم العربية⁽¹⁵⁾ . ليبقى مثل : «يشقطني الناس وأنا بقتل مراتي» تحبيراً واضحاً يكشف أن جسد المرأة هو الأضعف ، وأنه مغاير محاط بشقافات أسطورية ، استلبت المرأة من خلال مؤامرة احتزالها إلى جسد ، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج التي تشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة⁽¹⁶⁾ .

إن تعامل الأدب مع المرأة بوصفها : «مجردة من جنسها ، كما أن بإمكانها أن تكون «مستغلة» أو «مستثمرة»⁽¹⁷⁾ ، يوازي اضطهادها واستغلالها واقعياً ، ما غيّب المرأة

(1) المرجع نفسه ، ص 50 .

(2) علي الخطيب : التراث الفلسطيني والطبقات ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 ، ص 154 .

(3) الأمثال الشعبية في مصر : فتح المرأة وجوداً منفصلاً ، يجعل صورة المرأة تبدو وكأنها قطع مجزعة ، وليست كياناً متحداً له وجوده الإرادي في صنع الحياة والحفاظ عليها صقوت كمال . صورة المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية : مجلة هاجر كفاف المرأة 10 « صيد للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1993 ، ص 26 .

(4) عابد عبيد الزبيبي : المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، دار الأسوار ، عكا : ط2 ، 1989 ، ص 37 .

(5) لطيفة الزيات : عن صور المرأة في القصص والروايات العربية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط1 ، ص 11-12 .

(6) غيفق فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص 28 .

(7) الطاهر أبيب : موسيولوجيا الغزل العربي ، الشعر العنري نموذجاً ، لمصطفى الشاذلي ، دار الطائفة ، بيروت ، ط2 ، 1988 ، ص 183-184 .

الإنسان الإيجابي المثلث لذاته ولتصرفاته ، ويكون استلابها أيضا عن طريق رمزياتها المثالية الإيجابية كأم أو أرض أو وطن ، مما يؤكد على أن المرأة المثقفة في حالة صراع دائم من أجل إثبات حريتها كذات أنثوية إنسانية في حقل ثقافة ذكورية تضخم الذات (القضيبية) ، وتهمش المرأة الأنثى (الفروج) .

من هنا ترفض المرأة المثقفة /الإنسان الشيء بكل أشكاله ، مهما كانت أهميتها فيه ، وتحرص على إنسانيتها ، تقول فاطمة الرئيسية : «لم أكن أبدا امرأة ، كنت دائما إنسانا . إن الآخرين هم الذين يريدون أن أكون امرأة ، لكن أنا لا أتحيز . أنظر إلى العالم كإنسان بأنوثتي ، بذلكني ، برغبتي في السعادة والإبداع»⁽¹⁾ . وترفض «سحاب» /سحر خليفة أن تكون شيئا مهما أو مرأى معشوقا⁽²⁾ . فهذه المرأة المثقفة الإنسان غائبة ، نسيبا ، عن بنية الخطاب الذكوري الإبداعي ، مما يجسد أزمة الروائيين ، حيث «تظل النساء قبيحا لأزمتهم»⁽³⁾ وسلبيتهم في تنميط شخصية المرأة قضية ورمزا .

إن تعريف المثقف بأنه «إنسان يعيش بمعارفه وعلموه ومواقفه الحضارية العامة بسمات عالم جديد ، ومجتمع جديد ، وإنسان جديد»⁽⁴⁾ تعريف لم يخص المرأة داخل بنية الرواية قبل الستينيات ، ثم صار حظها الثقافي أفضل فيما بعد ، حيث اختار محمد البارد في كتابه «شخص المثقف في الرواية العربية»⁽⁵⁾ رواية ليلي بعلبكيني «أنا أحياء» (1958) ، لتكون نموذجا للمرأة المثقفة .

وربما ساهمت الثورة الفلسطينية في تشكيل امرأة مثقفة ثورية انطلاقا من الرؤية التحررية الثورية ، فظهرت شخصيتها «مكافئة للرجل في كثير من الأحيان ، في وعيها

(1) أحمد شراك : الخطاب النسائي في المغرب : نموذج فاطمة الرئيسية ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص 43-44 .

(2) سحر خليفة : باب الساحة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 174 .

(3) محمد البارد : شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ص 245 .

(4) عبد السلام محمد الشاذلي : شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882-1952 ، دار الحداثة ، بيروت ، 1985 ، ص 471 .

(5) محمد البارد : شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ص 199-202 .

وسلوكلها وطموحها وقدراتها»⁽¹⁾، كما ظهر نموذج المرأة/الشريك الفاعل⁽²⁾، لكن هذا النموذج ملتصق بشئ، أبرزه الروائيون اليساريون، لأنهم تقصّدوا طرح فاعلية المرأة في كتابتهم بطريقة الفاعلية الرمزية التقدمية الخاطئة على ضرورة تحرر المرأة في سياق تعددية مفاهيم التحرر بين الاجتماعي والطبقي والوطني، على اعتبار أن المرأة نموذج متصور لأفكار التحرر بأشكاله المختلفة⁽³⁾. لتفسير المذققة الثورية في ضوء الشكلية اليسارية، أكثر معاناة وضيقا، بل قد تتحول إلى مومس!

يحدد الموقف من المرأة: الموقف من الإنسان، ومن المجتمع، ومن الوجود بأسره⁽⁴⁾. وعلى هذا النحو تبدو الكتابة الذكورية اليسارية، على الأقل من الناحية النظرية، أكثر حميية في التنظير لإنسانية المرأة، إلا أن هذه الكتابة سريعا ما تنهم بأنها تعارفية أكثر منها فعلا حضاريا ملموسا. فهي تبدو في الظاهر تقدمية، وفي جهرها متبذلة بالجسدية التي تجعل اليساري يهدف من كلامه عن العدالة وزيف المجتمع إلى أن يقيم مع المرأة «الحرب» الحر الذي لا يحتاج أموالا لممارسته، ولا مسئوليات من أي نوع⁽⁵⁾، كما تتصور المرأة ذلك.



تشكلت نماذج المرأة في الرواية الذكورية في دورين: الأول دور تنفيذي في تيار الرواية الرومانسية الذي حصرها في إطار الأنثى لا كجنس متقابل، وإنما كشروع أدنى⁽⁶⁾. والثاني دور تحدي في تيار الرواية الواقعية، يعبر عن رؤى أكثر إدراكا

(1) حنان رشاد الشامي المرأة في الرواية الفلسطينية، ص 293.

(2) فهدا قاسم عبد الهادي: نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية، ص 44.

(3) تشير إحدى الدراسات إلى أن القاصين الفلسطينيين تلكثوا في مساعدة المرأة، باستثناء رشاد أبي شاور، الذي لا يوجه في قصصه «أي تهجم أو عداء ضد المرأة، بل إنه غالبا ما يتقبل أخطاءها بعون: كما أنه يفهم سقطاتهم» أمل زهر الدين وجوزف باسيل: تطور الوعي في غلاف قصصية فلسطينية، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1980، ص 146-148.

(4) جورج طرابيعي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ص 37 (العبارة اشتراكي قورييه).

(5) لزوي صالح: الكفب عاشقا، مجلة الكتابة، ص 46.

(6) طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 280-281.

للمواقع ، وأشد وعياً بالعوامل المؤثرة فيه ، ومن ثم كان تصور الكتاب عن المرأة في الواقع والافتقار أكثر تقدمية ، بوصفها إنساناً متفاعلاً ذا إرادة حرة ، وعواطف يجب أن تحترم⁽¹⁾ . وهذا الدور ليس في مجمل الروايات الواقعية ، وإنما وجد في روايات الفشحات التاريخية القريبة من ثورة 1952 في مصر⁽²⁾ ، بما يعني أن المرأة الإنسان لا تظهر في الكتابة الذكورية «مخلوقة ثائرة تنهض في الأدوار التقليدية التي رسمها لها المجتمع الذكوري»⁽³⁾ ، إلا في أجواء التحولات الثورية الطازجة ، ومنها التحولات داخل الثورة الفلسطينية .

فلما درست لطيفة الزيات صور المرأة في القصة والرواية العربية ، وجدت نوعين من الخطاب : نوعاً تقليدياً يكرس وضع المرأة في مجتمعاتها الطبقي ، وآخر تحريراً ينتقد هذه الوضعية بوصفها جزاء لا يتجزأ من وضع اجتماعي مختلف مرفوض عقلياً وحسيماً وشعورياً⁽⁴⁾ . وقد وجدت أيضاً صور المرأة تنحصر في خمس صور ، هي : المرأة الملكية القدرية وأداة الإنتاج . والمرأة الشهي . والمرأة الأزواجية في مفهوم الحب والزواج لدى العقيدة الذكورية . والمرأة كبش الفداء . والمرأة العسيرة المشرقة⁽⁵⁾ .

وباستثناء الصورة الأخيرة المشرقة ، فإن الصور الأخرى تشكل لوحة سوداء تعكس شخصية المرأة وتهميشها ، في ملعة جسدية وآلة إنتاج ، وشيء مضطهد ، وعلاقة اجتماعية مشوهة في الحب والزواج ، وكبش الفداء ، فكلما غابت الحرية ، ونفاقت الأئمة . وازداد الشعور بالإحباط ، تزايدت الحاجة إلى كبش الفداء ، وساء وضع المرأة⁽⁶⁾ .

وحشي الصورة المشرقة تعد محدودة ، فهي أولاً صورة ألام «الشور الذي يحمل الكون على قرويه» ويتعذب لأجله ، وهي ثانياً المرأة المناضلة سياسياً التي تتشابه مع

(1) المرجع نفسه ، ص 242 .

(2) المرجع نفسه ، ص 25 .

(3) سباح إدريس : الشقف العربي والملافة : بحث في رواية التجربة الناصرية ، دار الأدب ، بيروت .

ط 1 ، 1992 ، النص المقطع ص 234 ، وانظر تفصيلات ذلك ، ص 236-240 .

(4) لطيفة الزيات : من صور المرأة في النصوص والروايات العربية ، ص 19 .

(5) المرجع نفسه ، انظر ص 15-107 .

(6) المرجع نفسه ، ص 79 .

المؤسس المعذبة . وهذا الإشراف في النموذجين لم يفض ، من زاوية النظر هذه ، إلى ولادة المرأة الإنسان في السرديات العربية ، لذلك نجد لطيفة الزيات في قراءتها تصور المرأة في روايات غريب محفوظة ، تخلص فتوة كد غياب المرأة الإنسان عن رواياته . تقول : «في العالم الروائي لنجيب محفوظ يتطوّر المنظور المثالي في الأعم على الشخصيات الروائية من الرجال ، دون الشخصيات الروائية من النساء . ويعني هذا سواء وعلى الكاتب هذه الحقيقة أم لم يمها ، إخراج الرجل في دائرة الإنسان الذي هو امتداد للذات العليا وإخراج المرأة من هذه الإنسانية»⁽¹⁾ .

أيضا اطلق جورج طرابيشي في كتابه «رمزية المرأة في الرواية العربية» من كون المرأة اجنلت محورية الرمز ، فصورة «زينب» في رواية «زينب والعرش» لفتحي غانم ، هي رمز /مومس للأمة المهزومة بعد حزيران ، حيث جسدت علاقاتها بالرجال البحث عن الرجل /الأنبي المخلص لها ؛ «له قيم لا تحطم . وأخلاق لا تنحرف . وعواطف لا تضيق»⁽²⁾ . ثم تكتشف «نهاية كل الرجال» من الحياة ، مريحة النقاب رمزيا «عن الفشل التاريخي للشريحة التي استلمت مقاليد الحكم في البلدان العربية باسم محور عار هزيمة 1948»⁽³⁾ . كذلك يتحدث طرابيشي عن غريب محفوظة بوصفه أئت مفسر في شخصية «زهرة» المومس في روايته «ميرامار» (1967)⁽⁴⁾ .

ليس معنى أن تكون المرأة رمزا للأمة أو للحياة أنها اكتسبت أهمية خاصة في ذاتها كإنسان ، بل إنها قد نصير في هذا الترميز مومس دالة على تدهور الأمة ، إذ كل ما يصله الروائي هو اللجوء إلى شخصية المرأة كأكثر حافز وأهم شيفرة لتحريك كيان الروح الجمعية للأمة سياسيا واقتصاديا وحضاريا وجماليًا . إلا أن المبالغة في رمزية المرأة هو العيب الذي كرسه المفروسة الروائية الواقعية بكل أشكالها ، فكان «الوحد المركزي» . وجه البغي والضحية الجنسية⁽⁵⁾ . ومن خلال هذا التعشيل نجد المرأة المركبة : «رمزا للموطن المغتصب ، ورمزا للمقاومة المستحيلة في الزمن الصعب ، ورمزا

(1) المرجع نفسه : ص 163 .

(2) جورج طرابيشي ، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى : ص 165 .

(3) المرجع نفسه : ص 179 .

(4) المرجع نفسه ، انظر ص 103-124 .

(5) جورج طرابيشي : الرواية والمرأة ، النشأة والطور ، الآداب ، السنة 40 ، العدد 11 ، 1992 ، ص 34 .

لكلّ القوي المكبوتة التي تحاول الانطلاق والتحرر⁽¹⁾ . وهي عندما تكون شخصية واقعية في الرواية تجدها «الأم المرتبطة بالحنان ، والحبوبية المرتبطة بالإلهام ، والزوجة المرتبطة بالدفء الإنساني»⁽²⁾ ، ولا مجال هنا للحديث عن المرأة المتحررة من قيود الرمز وأقما أو تخيلا .

هكذا تصير المرأة في الرواية الذكورية أفعوجا يحمل رؤية الكاتب تجاه واقع معين يريد تصويره ، ولم تجد التجربة أصلح من المرأة في توصيل تلك الرؤية⁽³⁾ . وبالتالي يحقق وجودها في الكتابة الارتفاع بها عن الدور التقليدي في الحفاظ على النوع ، كمصدر للمتعة ، كما يحقق توظيفها جماليا كمصدر الحبيوية والجمال ، واكتمال الصورة الروائية والفنية⁽⁴⁾ ؛ ويبقى الرجل وحده هو الذي يحتكر النموذج المعادل للإنسان في كتابته .

ومن أمثلة استلاب المرأة في الكتابة ما أشار إليه باحث عراقي تناول «المرأة في القصة العراقية» فوجدها «موضوع الحرمان الجنسي .. وما يصحبه من سلوك ملتو لتطمين حاجتها البيولوجية إلى الجنس»⁽⁵⁾ . وأيضا يرى باحث مغربي في فصل خاص عن المرأة والتغير في الرواية المغربية⁽⁶⁾ ، أن صورة المرأة في الرواية المغربية ، هي صورة شيء ، ذهني ينسج بالغموض والغربة وتحيط به قيم الانحراف ، والضعف والتخلف ، وتعلق به خاصية الشيء الموضوع المحقق للمتعة : الموضوع القابل للاستلاك

(1) محمد الشايخ : الأدب والأدباء والكتاب الماصرون في الأردن ، مطابع الدستور التجارية - عمان ، 1989 ، ص 92 .

(2) المرجع نفسه ، ص 92 .

(3) شعبي الدين موسى : المرأة الأفعوج في الرواية العربية الحديثة ، الهيئة المصرية بالقاهرة ، ودار الشاؤون الثقافية ببغداد ، ط 2 ، 1988 ، ص 12 .

(4) المرجع نفسه ، ص 88 .

(5) شجاع مسلم العاني : المرأة في القصة العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ط 2 ، 1986 ، الأقسام الأولى ص 42 .

(6) محمد القدومي : الرواية المغربية والتغير الاجتماعي : دراسة سيوسياسية ، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، 1991 ، ص 105-118 .

والإخضاع والاستهلاك كموضوع خارج الصفة الإنسانية الاجتماعية⁽¹⁾ . وفي هذا السياق لا فوارق تذكر بين نساء الطبقات المختلفة⁽²⁾ ؛ لتغدو الرواية المغربية في ضوء هذا التحليل مكونة بالمرأة التي «لا تمتلك سوى جسدها ، توظفه في حالة التمرد وحالة الإكراه»⁽³⁾ .

ونجد هامشية المرأة في السرد في دراستين لباحثين أردنيين تناولتا صورة المرأة في الرواية والقصة في الأردن ، إذ تخلص دراسة «صورة المرأة في الرواية الأردنية» إلى أن الرواية لم تسجل تطوراً في النظرة إلى المرأة المتخلفة في معظم فئات المجتمع⁽⁴⁾ . وتؤكد الباحثة الأخرى على أن النظرة إلى المرأة في القصة القصيرة تثبت في عدم الثقة بدورها الفاعل والمؤثر في بناء المجتمع وتحريره⁽⁵⁾ .

ويرى الغدامي أن القصيدة الحديثة في السعودية اختزلت المرأة في : الموت ، والحياة ، والمعنى ؛ حيث الموت والتدفن في الرمل حقيقة تختلص من المرأة العار ، والحياة يوصفها الأثني في حياة الرجل ؛ «يظل من قوفها عبر (القمر) ، ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ، ويخرج من حولها عبر البحرة»⁽⁶⁾ ، والمعنى / الرمز خاصية الشعر الحدائي الذي تعنى بالمرأة رمزاً لخبر ذاتها⁽⁷⁾ ، وفي الخطاب الشرقي العربي وحدها الغدامي «جارية»⁽⁸⁾ أو «عقلاً بين الأقفاذ»⁽⁹⁾ .

(1) المرجع نفسه ، ص 105 .

(2) المرجع نفسه ، ص 111 .

(3) المرجع نفسه ، ص 112 .

(4) دوى عبيدات : صورة المرأة في الرواية الأردنية : منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط 1 ، 1993 ، ص 177 .

(5) مروة جبر درويحات : شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن ، دار الفندي ، بيروت ، 1995 ، ص 88 .

(6) عبدالله الغدامي : الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1991 ، ص 48 .

(7) انظر قراءة الغدامي ، المرجع نفسه ، ص 13-79 .

(8) عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1996 ، ص 151 .

(9) عبد الله الغدامي : ثقافة ألهم : مغاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط 1 ، 1998 ، ص 21 .

كما بيثت نهى مسارة في مقالة لها بعنوان « الملاك ، الشيطان ، اتعانس » أن النماذج النسوية الثلاثة تحوّل صور المرأة في القصة العربية ، لتشكّل المرأة في صورة « الشيء » من خلال اختزال وجودها إلى بعد أحادي ، عن طريق تنميطها في قوالب جامدة تفقد إمكانات تفردّها ، وتلوّنها وتعاملها الإنساني ، فهي كثيراً ما تكون الأم الخنون المعصاة التي تدّوب كتمسحة من أجل الآخرين ، وتلغى وجودها لإسعادهم ، وقد تحوّل في بعض الأحيان ، بفعل نظرة الرجل إليها إلى جسد يرمز إلى الشرور والآلام ، وقد يتعمق هذا النموذج بين دفتي الملاك والشيطان حسب وعي وعشق وابتذاع الكاتب⁽¹⁾ ، لذلك دعت الكاتبة إلى ضرورة إعادة قراءة الأدب ، بحثاً عن صور المرأة الإيجابية الكاسرة لهذا التنميط⁽²⁾ .

وعلى عكس النظرة المتفائلة التي ختمت بها نهى مسارة مقالتها ، نقرأ إلهام أبو غزالة صور المرأة في شعر الانتفاضة الفلسطينية ، فترى قصوراً في الرؤية الشعرية التي انغrustت « في المفاهيم القديمة التي حرصت الرجعيات العربية على غرسها فينا واقعا وفكرا ، ومن ثم فإن معظم ما نراه من صور للمرأة في أشعار الرجل لا تقدم المرأة أكثر من كونها كيانا بيولوجيا .. ساكنا ، وضعيفا ، وعاطفيا »⁽³⁾ .

هذه قراءات عن صور المرأة في الكتابة الذكورية ، وهي صور لم تتجاوز العصور العامة الشائعة في الواقع المستلب للمرأة ، إلا بقدر انزياح الكتابة عن الواقعي إلى التمثيل أو التحييل ، لتغدو المسافة شاسعة بين المرأة المستلبة في الواقع والمرأة المثال في الإبداع ، إذ الفارق هاوية بلا قرار بين أن تكون المرأة سوءة ، وفي الوقت نفسه معبودة أو معشوقة ! فتعبر بذلك « عن فلسفة في الحياة ، والموت وعن رؤية للعالم »⁽⁴⁾ من منطلق ذكوري تقليدي متناقض .

نصف خالدة سعيد المرأة واقعا بقولها : « هي أنثى الرجل ، هي الأم ، هي

(1) نهى مسارة : المرأة العربية نظرة متفائلة ، ص 165

(2) المرجع نفسه ، ص 174

(3) عزت الغراوي (ممد) : دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني الخلي ، مطبعة دار الكتاب ، القاس ، 1993 ، ص 40 .

(4) انظر صورة المرأة في الشعر العربي القديم ، جاسم قبياتي : رمز المرأة في أدب أيام العرب ، مجلة أفق عربية ، بغداد ، السنة الثانية ، العدد 12 ، آب 1977 ، ص 72-81 .

الزوجة ، وهي باختصار تعرف بالنسبة إلى الرجل ، إذ ليس لها وجود مستقل . إنها ككائن بغيره لا بذاته . إنها المثال النموذجي للاغتراب⁽¹⁾ . وفي المقابل تعد نبيلة إبراهيم وظليفة الجارية تودد الجمالية . رمزاً لهذا الشيء الجديد الذي يستوعب كل شيء ، ويتحرك في كل مجال ، ويلقي الحدود الذي يؤدي إلى الصمت ، ويسمى إلى اللامحدود الذي ينشط معه الفكر على الدوام⁽²⁾ .

فلو أردنا أن نقيس المسافة بين هاتين الموقفتين : مقولة المرأة المستلبة واقعا ، ومقولة المرأة الرمز الجمالي المتجدد إبداعيا ، لوجدناها مسافة شاسعة التوتر عميقة الظلمة ، ولكنها قد تبدو مسافة منطقية . لأنها تقارن بين نظامين متضادين متضادين في الكتابة ، نط الوافع اللاموس في الاستلاب والتشويه ، ونط آخر في التمثيل المضاد للاستلاب ، وهنا تبقى وظيفة المرأة الرئيسية في الكتابة لا تتجاوز كونها رمزا للنوع الأنثوي ذاته في تعددية مستوياته الشبيهة ودلالاته الدونية ومجازاته الجمالية ، أو أن تكون رمزا لأي آخر ينتج منه المبدع في رواياته ، مما يجعل المرأة في الروايات والواقع تتميز «بالسطحية واللاصدق والالتواء» . وهذا السلوك يحمل طابع قرون عديدة من انعزال المرأة وعيها وعدم الثقة بها⁽³⁾ . وبالتالي غيابها كزنان حر .

ومع ذلك يجب أن نعترف بأن ما قيل عن استلاب المرأة في الواقع والتمثيل ، لا يقلل من كونها «الأصل والجوهر الحياتي»⁽⁴⁾ ، ومن هذه الشناعة نفهم كيف يغدو التمثيل أسطوريا ، في أحيان كثيرة ، عن طريق تقديمه للمرأة رمزا للتخصيب والاستمرارية الحياتية المتجددة ، كما أن التمثيل نفسه ينتجها في حالة جسدية أسطورية ، وأيضا بوصفها ضرورة لكل إنسان «كالخز والماء ، والكلمة الطبية»⁽⁵⁾ . تبقى الأسئلة الملحة : أين المرأة الإنسان في «معجزة» الكتابة الذكورية؟ وفي

(1) خالدة سعد المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته ، مجلة مواقف ، العدد 22 ، السنة الثانية ، تشرين

الثاني - كانون الأول ، 1970 ، ص 94 .

(2) نبيلة إبراهيم : فن النص في النظرية والتطبيق ، ص 110 .

(3) مسعود الحسان : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف ، دار الحفيفة : بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 30 .

(4) صدوق نور الدين : عبد الله العمري وحلانة الرواية ، ص 50 .

(5) حنا مينة : هواجس الحي الفجرية الرواية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 148 .

حالة غيابها : هل عجز الذكور عن رسمها في كتاباتهم ؟ وهل الرجل والمرأة «قوة 4
انقسمت إلى نصفين مسلمين في حقيقة إنسانية متكاملة ، هما ، كما تصورهما
إحدى الكتابات⁽¹⁾ : الأم المرغوبة التي تخزن صور المرأة في : مطيعة ، مؤدبة ،
عاطفية ، ناعمة ، حكيمه ، رقيقة ، جميلة ، متفهمه ، تتكلم برفقة ، رحيمة ،
حاسة ، تضحى براحتها لأجل الآخرين . والأب الثقافي الذي يخزن صور الرجل
في : مسيطر ، قوي الشخصية ، شجاع مشاير ، مستقل ، غني ، منافس ، واثق من
نفسه ، يتصرف كفائد ، يتخذ القرار بسهولة ؟

ثانيا : كتابة المرأة عن الرجل :

دمرت المرأة في كتابتها عن نفسها رمزيها وجسديتها ووصاية الآخر عليها ؛
فأخبرت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية ، مقابل شخصية ذكورية
مليحة بالسلبيات والتناقضات . لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية
النسوية محصولا من الصور ، أبرزها : الأب القاسي ، والأخ المتعنت ، والزوج غير
المتفهم ، والمحرم المسكون بالمراقبة ، والآخر ابن البيئة غير المريح ، والأجنبي الملعوب ،
واخبيب الحامل لقيم مجتمعه السلبية ، والفارس الخلو (راكب الحصان الأبيض) ،
والشيخ مركز القوة للذكورية ، والتدين القمعي ، والمثقف الانتهازي ، والعاشق
الصوفي ، والقواد ، والشاذ ، والرقيب السلطوي ، والرقيب الذكوري الساكن في نفس
المرأة ، والمرأة الذكورية (التمية إلى الرقابة الذكوري) ، والمرأة المسترجلة ، الخ .

فهذه الصور وغيرها تشكل لوحة قائمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعية وفي
متخيلها الإبداعي . خاصة لدى المرأة / الأنتى التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية
ضخمة تحاصرها ، فترى نفسها حصنا مهدم الأسوار يشعاقب على استغلاله الغزاة
فيترضون عليه شروطهم وقيودهم . حيث نجد صورة الرجل «الشبح المثلي» والقوة
الضاغطة القاهرة⁽²⁾ أبشع صور الذكورة في الكتابة النسوية .

وأكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية

(1) هناء البطاوي : الغائب ، دار العلوم ، الرياض ، 1995 ، ص 26-27 .

(2) ميوان المصري ، ومحمد الوعلاني : الكتابات السوريات 1987-1993 ، الأعالي ، دمشق (د . ت) ،

الزوج المستهلك ، وبالتالي تفرض هاتان المذكتان عليها القيم الذكورية المضطهدة لها ، وأيضاً القيم الحريمية المعجونة بالنعائش مع الواقع الذكوري السلي . ومن الضروري ، حتى تستقر حياتها ، أن تتقبل هذا الوضع فتتعائش معه ، كما يظهر من مجموعة الأمثال الشعبية ذات الصبغة السلبية في تكوين شخصيتها بوصفها النابعة للمذكر دوماً ، إذ تحثها القيم الثقافية المختلفة على الإيمان المطلق بزوجها تحديداً ، بوصفه بداية الكون ونهايته . « الجوز رحمة ولو أنه ما يجيب إلا فحمة » / « الجوز سرة » / « الجوز يا نسوان غالي والجوز أعز الأهل »⁽¹⁾ ، بل يصل الأمر أحياناً إلى أن يكفر المثل الشعبي ، وهو يقدم الزوج على الخالق « جوزك قيل ربك »⁽²⁾ ، فمثل هذه الأمثال تجعل المرأة / الحرة القاصر ، وهي تخلق لنفسها المبررات الواقعية الدللية ، تفتح بالدور الهامشي والركود الخدماتي في قاع الطبقة المستغلة ، فتكون امرأة مطبوعة مديرة مستسلمة في سباق « ظل راجل ولا ظل حيط / ريحة الجوز ولا عذمه » كبدل عن المعزلة والوحدة والصياغ⁽³⁾ . من هنا لا تمانع عقلية الرجل التقليدي أن يكون نصف المجتمع (المرأة) أو أكثر معطل الإنتاج ، بل إن المرأة تحارب إذا رغبت « ظل الراجل » واختارت « ظل الحيط » ، فتخدد عرضة لفتح المعركة المستمرة معها . وهذه الإشكالية الكبرى تعد من أبرز محاور العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية النسوبة التي قد تجعل الرجال قذرين ، مستغلين ، قوادين . . . والنساء / المحرم أكالات خوم بعضهن بعضاً .

لا تختلف صور الرجل النمطية في أدب المرأة عن صور المرأة النمطية في أدب الرجل ، فإذا كانت صور الرجل في كتابته عن نفسه تأخذ من الناحية النفسية صحن القيمة الكبرى في الحياة من منطلق المعاهدة بين الرجولة والإيجابية ، واستيهام الصلقة ، والهذاء الجنسي ، وفتح التأنيث في الذات ، وهجاء المرأة من منطلق المعاهدة بين الأنوثة والسلبية⁽⁴⁾ ، فإن هذه الصورة الذكورية اختزلت في كتابة المرأة في صورة الرجل اللفظ القاسي المسلط الشهواني الشبق ، الذي لا يهجم في المرأة غير جسدها ،

(1) فؤاد إبراهيم عباس ، وأحمد عمر شاهين : معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية ، ص 106 .

(2) عابد عبد القوي : المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، ص 208 .

(3) المرجع نفسه ، ص 77 .

(4) جورج طرابيشي : الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1983 ، ص

لذلك تحاول الكتابة أن تلغي الأتوة أمام الرجل ابتداء من ممارسة قص الشعر الطويل
أحد رموز الأتوة البارزة ، وانتهاء برفض العلاقة الجنسية معه : «لأن الجنس يذكرها
فورا بعبوديتها السابقة ، بشرطها كأنثى ، كما ترفض فكرة الأمومة والعطاء
والشبع الأنثوي عن طريق الزواج والولادة ، وهذا ما يفسر فشل أغلب علاقات
الحب⁽¹⁾» .

وبعض الكتابات ، كما يقول غالي شكري ، ضخمن الرؤية الذاتية لأنفسهن ،
فجعلن الرجل العربي المعاصر ، إنسانا شرقيا ، والفتاة المعاصرة ، كائنا حضاريا
منقدا عليه⁽²⁾ ، وفي ضوء هذا التصور كان الجنس عندهن تعبيراً مأساوياً عن
الضياع ، حيث « تبهر دلائله في تحقيق وجود الأنثى العربية لعجز الرجل الشرقي
عن اللحاق بمستواها الحضاري⁽³⁾ » . مختزلات بذلك العلاقة بين الرجل والمرأة إلى
أدنى مستوياتها في العلاقة الجنسية الحيوانية ، وكأن الجنس ، وتقيدها مع الزوج ، غذا
نوعاً من العبودية والإذلال ، مما يجعلهن يعتقدن أن التحرر في هذا الجانب ، هو الحرية
المطلقة ، حتى وإن كانت هذه الحرية منمثلة ببناء علاقات جنسية غير شرعية .
وبالتالي يغيب عن ذهنيتهن أن تحرر المرأة لا يقتصر على التحرر من الرجل فحسب ،
بل هي بحاجة إلى أن تحرر من عقلها الذي يتوهم أن مستقبلها معلق على
أردافها⁽⁴⁾ .

ناقشت إحدى الباحثات شخصية الرجل في بعض القصص ، فوجدته شخصية
مفعولة منبياً ، بدت صورته : «خافتة أو صامتة . مغفلة عمداً . أو تقف في الظل .
تتصف بالغموض ، أو تتأني في المرتبة الثانية⁽⁵⁾» ، ولا تقتصر كتابة المرأة على تشييء
الرجل ، أو على التلاعب به كشخصية ثانوية فحسب ، وإنما تسعى أيضا إلى تشييء
المجتمع ، فتشطره إلى جنسين ، تحل فيه ثنائية الرجل/ المرأة محل ثنائية العبد/ السيد

(1) جورج طرابيشي : الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، مجلة الآداب ، السنة 11 ، ع 3 ، مارس
1963 ، انظر : ص 44-48 .

(2) غالي شكري : أزمة الجنس في القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة ، 1971 ، ص 31 .

(3) المرجع نفسه ، ص 314 .

(4) غادة السمان : الأعمال المختلفة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، 1987 ، ص 268 .

(5) سوسن ناجي : صورة الرجل في قصص المرأة ، مجلة إبداع ، ع 1 ، يناير 1993 ، ص 49 .

أو القواد/ المومس ، ويصير مفهوم الجنس «انفجارات طاقة ذكرية عدوانية في جسد الأنثى» أي أن المجتمع له طبيعتان متناقضتان «طبيعة عدوانية ذكرية تبحث عن لحم المرأة ووجهها ، وطبيعة أنثوية تساوي الأرض»⁽¹⁾.

هكذا طرحت نوال السعداوي صورة الرجل في أسوأ حالاتها ، مما جعل رواياتها غير حيادية وهي تنظر إلى علاقة الرجل بالمرأة : «وكانها علاقة مستعمر ذكوري بمستعمرة أنثوية تناضل من أجل التحرر»⁽²⁾ ، لذلك اعتبرت الممثلة الكبرى للرواية النسوية العربية⁽³⁾ ، تحمل لواء مهاجمة الرجل ، حتى وإن كان متقفاً ، فتصفه بضوئها الساطع : «يحظى الرجل الأديب بزوجة تطبخ طعامه وتغسل سروايله ، وتقدم له الشاي ، وهو جالس يكتب قصة حبه لامرأة أخرى . وتحظى المرأة الأدبية بزوج يعكر عليها حياتها»⁽⁴⁾ . وعلى هذا الأساس تعد السعداوي في تصور إحدى النقاد رمز المرأة العربية إثراء وإلهاماً للفنم النسوي العنيف في تأديبه للمجتمع الذكوري⁽⁵⁾.



إن الكتابة عند المرأة الشقفة عامل رئيس في جعلها أكثر تحرراً من النساء الأخريات ، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية ، كما قدمت رؤية مختلفة عن رؤية الرجل للحياة والكون ، رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة ، والثقة بالمرأة وبصرفاتها ، وبناء عالمها الاجتماعي المتعاقل مع الرجل ، . ساعية من خلال ذلك إلى إنهاء سطوة « تاريخ مديد من الوصاية والأنوثة

(1) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 318-340 .

(2) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، الأدب ، قصة الأربعة ، العدد 1 ، تشرين الثاني ، 1992 ، ص 55 .

(3) جورج فراهيبي : أنثى ضد الأنوثة ، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ، ص 5-6 .

(4) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، ص 53 .

(5) Ezzah Hadd Douglas : Men, Women, and Gods : Novel in Sindawi and Arabi (نقاد : فنون الرواية في السودان والعرب) ، UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS , Berkeley/Los Angeles

London, 1993 , p. 1-7.

والسلطوية⁽¹¹⁾ . ومع ذلك نجد من يعتبر كتابة المرأة تكريس وضع الأنثى التاريخي ، بوصفها «سلعة تماشى مع روح العصر ، وزوجها الخضاري ، وبيت الزوجية ، وأمومتها التي تقابلها إبنات الحيوانات⁽¹²⁾» .

تبدو المرأة في كتابتها سلبت الرجل حالته الذكورية ، فشكلته كما تريد مستلبا متناقضا ، فوظفت على هذا النحو الرجال «لكي يتهاووا رجلا تلو رجل⁽¹³⁾» ، لأنهم ذاكرة منتفخة بجسد المرأة الذي لا يمتلك في منظورهم «سوى دلالة واحدة ، هي دلالة شبقية⁽¹⁴⁾» . على اعتبار أن الذهنية الذكورية المشوهة إحدى الصور البارزة في الكتابة النسوية .

لا شك أن الثقافة الذكورية التقليدية ثقافة واهمة ، عندما نتصور المجنون المذكر «أدهى وأنجح من أي امرأة⁽¹⁵⁾» . كما أن الثقافة النسوية العدائية لا تقبل سلبية عندما تتصور «الأمس» إنسانا يوازي مجتمعا ذكوريا مريضا شيطانيا⁽¹⁶⁾ ، يكرس قيم الفحولة ويفقد سها⁽¹⁷⁾ . والحقيقة أن الرجل والمرأة معا هما ضحية لأوضاع اجتماعية وتاريخية سلبية ، لذلك يميل بعض النقاد إلى الاعتراف بالكتابة النسوية فقط من هذه الناحية ، أي عندما يكون صراع المرأة الحقيقي «بمساندة الرجل والوقوف معه لتسبب الأوضاع الفاسدة ، لا تكريس الصراع ثنائيا⁽¹⁸⁾» .

حددت إيمان القفاصي صور الرجل في الرواية النسوية السورية في صورتين : الأولى صورة الرجل السلفي ، ولها أربعة نماذج هي : المضطهد ، والمستهفل ، والمثقف ،

(11) عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، ص 189 .

(12) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها أنثى يورجوازية في عالم الرجل ، دار ابن هانئ ، دمشق ، ط 1 ، 1986 ، ص 9 .

(13) عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، ص 190 .

(14) المرجع نفسه ، ص 203 .

(15) عبد الله الغدامي : ثقافة الوهم ، ص 17 .

(16) جورج طرايشي : شرق وغرب ، رجولة وأنثوية ، ص 17 .

(17) جورج طرايشي : الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، ص 279-280 .

(18) أحمد الحميدي : المرأة في كتابتها ، ص 10 .

والمناضل . والثانية صورة الرجل النهضوي مثقفاً ومناضلاً⁽¹⁾ . وتعني بالرجل السلفي فليسك « الرجل الذي يصدر عن ذهنية ماضوية منكسة على الموروث الذكري الذي صاغه أجداده ، وكسروا من خلاله عبودية المرأة واستلابها ، وسلبياتها ودونيتها⁽²⁾ » . ومع أن هذا التعريف يصدق على نموذجي المصطفي والمسيح ، فإن الأمر قد ينتسب علينا بخصوص النماذجين الآخرين المثقف والمناضل في سياق السلفية . لذلك نزيل الباحثة هذا الالتباس ، فنوضح أن المثقفين الذين شكلوا جل الشخصيات المذكورة في الروايات النسوية جمعتهم صفات التأزم والازدواجية والتناقض والانتماء إلى السلفية ، فنجتزئ في شخصياتهم موروث ذكري يعادي المرأة ، ويشكك في قدراتها بوصفها لا ترقى إلى مكانة الرجل ، ولا بحق لها ما بحق له⁽³⁾ . وافترضت ، أيضاً ، المناضل السلفي لأنه يتشكك بقدررة المرأة على تحمل أعباء العمل الثوري ، سمعبراً تضالها الأمثل في رعاية بيتها وأبنائها ، وتأمين سبل الراحة لزوجها⁽⁴⁾ .

بقابل الصورة الذكورية السلفية السابقة صورة إيجابية محدودة جداً للرجل النهضوي ، وهو الرجل المثقف ، أو المناضل الذي يرى المرأة ركناً مهماً في حركة تحرر المجتمع وتقدمه ، تشارك في عجلة البناء والتقدم بطاقتها الذهنية والجسدية كإنسان له كامل الحقوق والواجبات⁽⁵⁾ . وهذه الصورة محدودة للغاية في الكتابة الروائية النسوية ، تحصرها الباحثة في روايتي «السيارة لسحر خليفة» و«طرف الخط» لرجاء نعمة ، حيث النموذجان الذكوريان في الروائيتين : مناضل فلسطيني في الرواية الأولى ، ومناضل شيوعي في الرواية الثانية . وتعود ندرة ظهور هذه الشخصية النهضوية في الرواية النسوية لسببين : الأول ببطء التطور في التخلص من الترسبات الذكورية المعادية للمرأة عند الرجل ، والثاني : حرص الكتابات على إظهار معاناة

(1) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 159-206 .

(2) المرجع نفسه ، ص 156 .

(3) المرجع نفسه ، ص 186 .

(4) المرجع نفسه ، ص 194 .

(5) المرجع نفسه ، ص 196 .



لعل تنبع كتابات أخرى لتعريف إلى صورة الرجل في كتابة المرأة ، يكشف لنا صورا غريبة أخرى تجعل كتابة المرأة «أدب أظافر طويلة» تنسبها في عني الرجل⁽²⁾ . لتبقى مسلكية المرأة في كتابتها «ثائرة كانت أم هادئة تدور في فلك الرجل وعالمه الأسطوري المستبد»⁽³⁾ . وليس أمامها إلا الخلم بالرجل كمنقذ وكدرب وحيد لتحقيق الذات فتظهر بالتالي صورة هذا الرجل تقريبا موازية لصورة الرجل التقليدي (الفارس المحلوم) الذي تنتظره في سياق الذكورة البدائية التي تحمل معاني الصيد والقتل والعنف المرتبط بالرجعية الجنسية⁽⁴⁾ ، ومعنى هذا أن المرأة مهما حاولت أن تنحور عن الرجل فإنها ستبقى أميرة .

لكنها عندما تقرر أن تخرج من حضن الرجل رافضة أن يحدد كينونتها ، ينجم ، كما يقول حسام الخطيب ، عن هذا الخروج نوعين من الروايات النسوية : نوع جيد يمثل في أدب محند ، حساس ، ذكي ، خال من الإثارة الجنسية ، يحمل نظرة جديدة إلى العلاقات الإنسانية . ونوع آخر مهووس بمعاداة الرجال . وفيه تقاقل المرأة عدوان الأبين ، والذكور ، والنساء اللواتي يرفضن الاندحاق بالحركة النضالية النسوية⁽⁵⁾ .

وعلى هذا الأساس رأيت بعض الدراسات النقدية أيضا وجود صورتين رئيسيتين للرجل في الكتابة النسوية : إحداهما صورة الرجل المدججة ، تصنع المرأة على صورتها ، وطبقا لنزواتها ، كأننا رقيقا أكثر منه سيطرا ، وأعيا لحاجات المرأة ، متيحا

(1) المرجع نفسه ، ص 203-204 .

(2) محمود فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1987 ، ص 7-39 .

(3) المرجع نفسه ص 20 .

(4) سوزن ناجي : صورة الرجل في قصص المرأة ، مجلة إبداع ، ص 49-53 .

(5) حسام الخطيب : الانحياز الاجتماعي في الرواية الأمريكية المعاصرة : مجلة الأناث الأجنبية ، دمشق .

السنة الخامسة ، العدد الرابع ، نيسان 1979 ، انظر ص 19-20 .

لها إمكانية تحقيق ذاتها⁽¹¹⁾. وإذا خرى صورة الرجل المستبعد، إخصاء، المتماهي في السلطات الذكورية كلها، ووظيفة الكتابة النسوية تجاهه أن تشحن المرأة ضده وتبرز داءاته، وتشد عصب المرأة وعضليها لتعارض عمليتي إخصائه وتثله⁽¹²⁾.

وبذلك نجد العلاقة التي أنتجتها الكتابة النسوية بين الرجل والمرأة تتلخص في ثلاث نقاط رئيسية: الأولى أن معظم الكتابات كتبت عن أوضاع المرأة/ الرجل بالصورة نفسها التي كتبها الرجل عن المرأة، فكر من فطرية الوعي الذكوري الاجتماعي المحافظ، أو الجسد الأنثوي المشوه. والثانية أن بعضهن اتطوى في الكتابة على المنولوجات الذاتية وسبقها الفارق في وضع نسوي مأساوي حافل بتفاصيل علاقة عاطفية فاشلة أو متوقفة مع الرجل. والثالثة أن هناك كتابات عاجلة إشكالية المرأة في سياقها الموضوعي، فانتقدن البيئة الذكورية والنسوية المتخلقة، وحاربن الإيديولوجيا الذكورية التقليدية السائدة، والعلاقات البهيمية غير المتوازنة اجتماعيا، والتخلف السياسي والثقافي، وقدمن رؤية فاعلة لحياة مختلفة قائمة على التفاهم الاجتماعي، والحرر للإنسان، وتعميم الأفكار الواعية والديموقراطية البناء، فيتشارك الرجل والمرأة معا بوصفهما إنسانين متكاملين في بناء عالم حضاري إنساني، لينهض بأعباء الوطن وعلاقاته الإيجابية.

وبغض النظر عن كون المرأة رافضة للرجل كليا أو جزئيا أو حتى لا شعوريا، فإن أية كتابة في نهاية المطاف نذكر أنه لا غنى عن إيجاد علاقة ما، بين امرأة مثقفة متمردة ثائرة ورجل يتفهم طبيعة هذا التمرد ومشروعية ثورتها المثقفة على القيم الاجتماعية الذكورية الفاسدة، وأن الأمر ليس إخصاء الرجل أو قتله، وإنما هو حلم الكتابة ببناء عالم اجتماعي ثقافي ذكوري أنثوي متوازن، هو عالم إنساني ثقافي تتوازي فيه الأدوار، وتحقق فيه إنسانية الإنسان بغض النظر عن جنسه أو هويته، إنه بكل تأكيد عالم طوباوي محلول في كتابة نسوية إنسانية حاملة.



(11) كاثرين بستانى: الرواية النسوية الفرنسية، تم محمد مقلد، الفكر العربي المعاصر، 346، ربيع 1985، ص 125.

(12) عفيف فراج: البطل قصاصي: قصص نوال السعداوي والجنس الثالث اللاتبي، الفكر العربي المعاصر، العدد 36، خريف 1985، ص 129.

ربما تحددت بعض تقابلات الكتابة بين الرجل والمرأة في تناول كل منهما للأخر في كتابته . وقد اقتصرنا على استقراء بعض ما توصلت إليه الدراسات النقدية في هذا الجانب ، لتبرز أبعثا خمسة نماذج رئيسة للمرأة في الكتابة الذكورية ، مقابل نموذجين رئيسين للرجل في الكتابة النسوية ، كما يظهر في البيان التالي :

صور المرأة في الكتابة الذكورية	صور الرجل في الكتابة النسوية
الأنثى المغلومة جنسيا والحرمة المقموعة	الرجل التقليدي الأبوي والزوج المنقطع
المرأة الجسد بالنسبة للرجل	غياب الرجل الجسد بالنسبة للمرأة
المرأة الرمز لغير جنسها	غياب الرجل الرمز لغير جنسها
المرأة الأم المثالية	غياب الرجل الأب المثالي
محدودية المرأة المثقفة/الإنسان	محدودية الرجل المثقف/الإنسان .

فغياب الأب المثالي الذي يوازي الأم المثالية ، وكذلك الرجل الرمز الإيجابي الذي يوازي المرأة الرمز الإيجابي ، والرجل الجسد المشعة الذي يوازي المرأة الجسمية ، يعني أن الكتابة النسوية العربية ما زالت تتعامل مع الرجل على طريقة اللونين الأسود والأبيض ، مع كون اللون الأسود (الرجل التقليدي) هو اللون الرئيس السائد في كتابتها ، في حين لا يشكل الرجل المثقف/ الإنسان سوى بصمات بيضاء محدودة خلط المرأة بالبحث عن هذا الفارس/ المنفذ الذي لا يظهر بتاتا .

أظهرت كتابة الرجل تعددية في صور المرأة ، وهي تعددية ليست في صالح المرأة بقدر كونها إشكالية رئيسة في الخطاب الإبداعي الذكوري الذي تعود على أن تكون المرأة بالنسبة له أبرز موضوعاته بما تحمله شخصيتها من توليد للذة جسدا ، ومن تعميق للدلالات في الخصب والرمز والمعادلة لأشياء أخرى كثيرة . وقد لا تكون هذه التعددية حقيقة ، إذ مهما تعددت ثنائيات المرأة وأشكالها في الكتابة الذكورية ، كما نرى لطيفة الزيات ، فإنها تعود بالنسبة إلى ثنائية واحدة ، مشابهة للثنائية نفسها في الكتابة النسوية عن الرجل ، وهما الأم المثال المطلق المعبود ، والمرأة الجسد الخطيئة⁽¹⁾ .

(1) لطيفة الزيات : من صور المرأة في الرواية العربية ، ص 60-61 .

الباب الأول

المراة بين الواقع والتصيل
في الرواية الذكورية

الفصل الأول:

نموذج كنفاني: المرأة بين الواقعي والرمزي

مدخل :

لا خلاف على ما يمثله غسان كنفاني (1936-1972م)⁽¹⁾، من تميز واضح في مجال السرديات العربية الحديثة⁽²⁾. فقد كتب خمس روايات⁽³⁾ : «رجال في الشمس» (1963)، «وما تبقى لكم» (1966)، و«أم سعيد» (1969)، «وعائلة إلى حيفا» (1969)، «والشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» (1966). وثلاث روايات لم تكتمل : «العاشق» (1966) و«الأعمى والأطرش» و«برقوق نيسان» (1971)، ويعد

(1) كتب عن كنفاني وأدبه دراسات كثيرة منها: أني كنفاني: غسان كنفاني، بيروت، ط2، 1973، إحسان عباس وآخرون: غسان كنفاني: إنساناً وأديباً وناضلاً، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1974. أتان القاسم: غسان كنفاني البنية الروائية لكار الشعب الفلسطيني من البطل المشي إلى البطل الثوري، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، 1978. George Hajjar - Kan- : 1974. *al-fatawa* Symbol of Palestine - Beirut. القصصي، شرق برس، ليقونيا، ط1، 1988. وحمود عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى دراسة في أعمال غسان كنفاني، دار الأناب، بيروت، ط1، 1977. شغفت فند : غسان كنفاني 1936-1972، ترعايل الأسطة، مكتبة الجمعية العلمية، نابلس، 1994. عبد الرحمن ياغي: مع غسان كنفاني وجهود القصصية الروائية، معهد بحوث ودراسات الحرية، بغداد، 1982. القارابي عبد اللطيف وشيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1991. فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية. محمد أبو النصر: دراسات في أدب غسان كنفاني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القلم، ط1، 1990. فيحاء عبد الهادي: وعد الفد: دراسة في أدب غسان كنفاني، دار الكرمل، عمان، 1987. مصطفى الولي: غسان كنفاني، تكامل الشخصية واختزالها دراسة نقدية في جوانب من أدبه ورسائله، دار الحصاد، سوريا، ط1، 1993. يوسف سامي اليونسف: غسان كنفاني وعنه المأساة، دار منارات، عمان، ط1، 1985.

(2) يرى محمود درويش أن كنفاني «أبهر بداية النشر الفلسطيني الجديد». انظر: غسان كنفاني: الأثر الكاملة، المجلد الرابع: الدراسات الأدبية، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، مقلعة محمود درويش: حرر 13. كما عدت خالدة سعيد كنفاني في صف الروائيين العالميين، انظر: خالدة سعيد: حركية الإبداع: دراسات في الألب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 241.

(3) روايات كنفاني قصيرة جداً، لذلك يمكن عدّها أقرب إلى القصة الطويلة من الرواية.

القسم الأول من مجموعته القصصية «عين الرجال والبنادق» (1965) تحت عنوان «الصغير متصور» ، رواية قصيرة⁽¹⁾ ، وله رواية بعنوان «العبيد أو الموتى الأحمر الميت» (1961)⁽²⁾ .

في هذه الروايات استوعب كنفاني الحدث الفلسطيني متمثلاً في النكبة ، والخروج ، والغربة ، ومقاومة الهزيمة⁽³⁾ ، بعد أن اختار «موقع الخطر الكامن بين لحظة الصغير واللحظة النارية»⁽⁴⁾ ، فكانت قصصه الوطنية فوته اليومي «أرضاً ، وأما ، وأشخاصاً»⁽⁵⁾ ، يطرئها من خلال التطور التاريخي لمعلاقة الفلسطيني بقصته ، فتبدو مهمة رواياته من الناحية التاريخية حافلة بتطور الشخصية الفلسطينية من مستوى الهروب عن الوطن وسواجهة الموت المجاني⁽⁶⁾ ، والانشغال بالبحث عن الحلول الفردية في ظل «القلق ، والتمزق ، والضجر ، وعقدة الذنب ، والنزق من الواقع»⁽⁷⁾ ، كما يظهر في «رجال في الشمس» ، إلى مستوى مخاض ولادة البطل الثوري الذي

(1) انظر : القسم الأول من مجموعة كنفاني القصصية «عين الرجال والبنادق» : غسان كنفاني ، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني ، بيروت ، ط 3 ، 1973 ، ص 623-710 ، وانظر عن إشكالية هذه الرواية بين الروائية والقصة القصيرة رضوى عاشور : الطريق إلى الحبيبة الأخرى ، ص 102-110 ، عبد الرحمن بافني : مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية ، ص 79-89 ، فخرى صالح : أرض الاحتمالات من النص لتغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر ، ص 13-21 .

(2) نشرت متسلسلة في مجلة «الطليعة الكويتية» ، ج 48-49 ، 1963 ، انظر عنها : سليمان الشيخ : ما ثم يعرف من أمب غسان كنفاني ، المؤسسة العربية الدولية للنشر ، عمان ، 2000 ، ص 31-40 .

(3) رضوى عاشور : الطريق إلى الحبيبة الأخرى ، ص 55 .

(4) خليفة سعيد : حركة الإبداع ، ص 241 .

(5) يوسف الصليبي : موازين نقدية في النص النثري ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 137 .

(6) انظر فؤاد الموت في رواية رجال في الشمس : صبحي نهدي : بعد الإنساني في رواية النكبة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط 1 ، 1990 ، ص 86-88 . وانظر عن دمية الموت أيضاً : سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1988 ، ص 61-119 .

(7) انظر علي سبول : هناك قصته القصيرة «شيء لا ينبغي» : مجموعة : موت سرور رقم 12 ، غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، ص 55-68 .

ينسبه إلى ضرورة حمل السلاح الكفيل بطرد الاحتلال عن الأرض ، في روايات :
«ما تبقى لكم» و«عائد إلى حيفا» و«الأعمى والأطرش» ، ثم ينتهي بمستوى التهليل
لانتفاضة الثورة المسلحة في روايتي «أم سعد» و«برقوق نيسان»⁽¹⁾.

فكتفاني فجر الحزان الذي حبس الفلسطيني في الفردية والثوب ، من أجل بناء
حركية المقاومة الشخصية⁽²⁾ ، التي جعلت رواياته ذات بنية إيديولوجية⁽³⁾ ، لا تفتقد
الثوب الجمالي المتناسك . فكانت رواياته تحمل ملامح التطور الجمالي أيضا ، فنجد
على سبيل المثال في «رجال في الشمس» النفس القصصي الروائي الكلاسيكي ،
وفي «ما تبقى لكم» النفس الروائي الدرامي ، وفي «أم سعد» النفس الروائي
المتحمي⁽⁴⁾ ، كما يدل على أنه غابته التأكيد على حمل السلاح لاسترداد الوطن
المتعصب .



أما عن تناول كتفاني لشخصية المرأة وعلاقتها بالآخر فقد جسدتها المرأة عنده
دورا ثانيا ، لكونه وظيف شخصية الرجل أولا ، على اعتبار أن الرجل في المجتمع
الذكوري هو قوام المقاومة ، وهو المستول عن الماضي المهزوم ، لذلك غابت الصراعات
الاجتماعية الفاعلة عن رواياته ، وخاصة عن روايتي : «رجال في الشمس» ، و«عائد
إلى حيفا» . في حين نعد روايتي : «ما تبقى لكم» ، و«الضيء الآخر» أكثر فاعلية في
تصوير المرأة بوصفها رمزا داخل بنية السرد . أما «أم سعد» فهي رواية استثنائية في
خصوصيتها النسوية ، لاحتفائها الشديد بشخصية المرأة الومز . وكان بإمكان رواية
«برقوق نيسان» -لو اكتملت- أن تقدم بطورة نسوية حقيقية كما ظهرت في بعض

(1) يوسف سامي يوسف : غسان كتفاني عشرة المئات : ص 22 .

(2) أفضل من تناول هذه الحركية التي تجعل روايات كتفاني متراصة في عوالات الجمل من السلبية إلى
الانتماء إلى الثورة : أنثاء القاص : غسان كتفاني ، البنية الروائية لسائر الشعب الفلسطيني من
البطل النقي إلى البطل الثوري ، ص 31-73 ، 113-187 .

(3) انظر القراءة الإيديولوجية لروايات كتفاني : فحري صالح ، في الرواية الفلسطينية ، ص 17-14 .
انظر قراءة سرديات كتفاني بوصفها جمالية القيمة الثورية . جمال بتوة : دراسات أدبية ، ص 9-48 .
وكذلك أنظر بحث بعنوان : حسياء جمالية لقصص فلسطيني المناضل (قصص كتفاني فوحنا) :
سامي سويدان في دلالية القص وشعرية الرد ، دار الآداب ، بيروت ، 1991 ، ص 83-212 .

انطلقت صور المرأة وعلاقتها بالرجل في روايات كنفاني من رؤية الكاتب للمرأة في حركتها الاجتماعية الواقعية التي تخدم مقاومة الاحتلال ومواجهة الشتات، وقد أتقن التناقض إحالة واقعية المرأة إلى علاقات رمزية في دراساتهم⁽²⁾، فاعتبروا العلاقة الحميمة بين المرأة والأرض رموزاً، لتمثل «أم سعد» في رواية «أم سعد» الأم الرمز للأرض والشعب، كما تمثل «مريم» في «ما تبقى لكم» رمزاً للعلاقة بين الأرض والعرض. وعلى هذا الأساس غالباً ما تقرأ رواياته بافتراض أنها ثمة مزدوجة، ذات بعدين في آن، بعد واقعي وآخر رمزي، مما يرتفع بلغته الروائية إلى مستوى فني رفيع⁽³⁾، يتيح المجال لتعددية مستويات القراءة والاختلاف.

ولا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن حركية المرأة الفلسطينية في روايات كنفاني بوصفها حركية ذاتية تهتم بقضايا المرأة - هي حركية مهمشة عموماً، تلاشت فيها الخصوصيات الاجتماعية والثقافية والجنسوية التي عانتها المرأة من خلال تعاملها مع الرجل أو مع البيئة الذكورية المحيطة بها، مما غيب الواقع المسكون باضطهادها. ومع ذلك فلا تكاد تخطو رواية من رواياته من حديث عن علاقات المرأة بالرجل في ثنائيات يتداخل فيها التضاد والتكامل، على نحو:

«رجال في الشمس»: الرجال الهزومون الباحثون عن مصائرهم الذاتية (أبو قيس، أسعد، سروان، أبو الحيزران)/ النساء الواقعييات ذوات المصالح

(1) عبد الرحمن ياغي - في النقد العربي مع روايات فلسطينية، دار الشروق، عمان، ورام الله، ط 1، 1999، ص 23. ومعظم الذين تناولوا روايات كنفاني تناولوها على اعتبار أنها اتخذت مسارات بين البائل في النسبة والواقع، ثم الانتماء والوعي، وأخيراً الثورة والكفاح المسلح. انظر على سبيل المثال تطوافه في بعض الدراسات النقدية التي تناولت كنفاني في هذا الحجاب إبراهيم خليل: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمان، ط 1، 1984، ص 544-499.

(2) انظر عن إشكالية الرمز في روايات كنفاني الباحثة شريخ خليل: الرمز في أدب غسان كنفاني قصصه. عبد الرزاق عبيد: دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية، مجلة فكرمل، العدد 54، ربيع 1998، 38-42. إلياس مخوري: الذاتية المفقودة، دراسات نقدية، دار الأناضول، بيروت، ط 2، 1990، ص 79-95.

(3) إبراهيم السعافين: نقولات القسود، دار الشروق، عمان، ط 1، 1996، ص 269.

الذاتية (الأم ، الزوجة ، البنت العذراء ، المومس) .
 * «ما تبقى لكم» : الرجل الحارس للعرض (حامد) ونقيضه الخائن (زكريا) / المرأة
 الرمز للعرض والأرض (مريم والام) .
 * «عائد إلى حيفا» : الرجل المثقف (سعيد ، س) / المرأة الفطرية (صفية)
 * «أم سعد» : الرجل الثوري (سعد) والمثقف (الراوي) / المرأة الرمز للأرض
 والشعب (أم سعد) .
 * «العاشق» : الرجل الثوري (العاشق) / المرأة الخادمة (زينب) .
 * «الصفير منصور» : الرجل الثوري (منصور وأبوه) ونقيضهما المثقف
 السليبي (قاسم) / الأم الواقعية ربة البيت .
 * «الأعمى والأطرش» : الرجل الثوري (الأعمى ، والأطرش ، وحمدان) ونقيضهم
 الانتهازي (مصطفى) / المرأة المستغلة جسدياً من الانتهازي (زينة أرملة الشهيد)
 * «بريق نيسان» : الرجل الثوري (قاسم) والدة / المرأة الثورية القيادية (سعاد) .
 * «الشيء الآخر» : الرجل المثقف الأزواجي في الجنس (صالح) / المرأة الجسد (إيلي
 الحايك) .

ولعل أبرز الأسئلة التي نطرحها على أنفسنا في ضوء قراءة هذه الثنائيات التي
 تصوغ بطول ذكورية ثورية وثقافية مقابل هامشية نسوية واقعية أو رمزية ، هي : كيف
 شكل كنفاني المرأة في رواياته المقاومة ببعديها الواقعي والتمثيلي ؟ وما جماليات المرأة
 الكلية التي تتكلم بوصفها علامات مميزة لروايته ؟ وما النماذج النسوية الأكثر تأثيراً
 في تصويره لشخصية نسوية إنسانية رمزية ، تعني القضية أكثر عما تعني نفسها ؟ وهل
 رسم كنفاني النموذج النسوي المثقف الحر الحالي من العقد الذونية ؟ أم أنه أغفل المرأة
 البطئ في ذاتها ، فرسم على سبيل المثال «أم سعد» مشدودة إلى التربية والخدمة ، لا
 إلى الثورة وحمل السلاح¹¹ ؟ أم أن هذا الحكم متسرع لا صلة له بالنقد¹² ؟ أم هو
 حكم متحيز غير علمي¹³ ؟ وهل فعلاً رسم كنفاني الدور النسوي الثنائي المساند

(11) زهوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 130-131 .

(12) سامي موييدان : أبحاث في النص الروائي العربي ، ص 65 .

(13) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 386 .

على أية حال ، نحدد النماذج الرئيسة للمرأة في روايات كتفاني في أربعة فئات :

- الأم الحكيمة، الرمز المعطاء للحياة والخصب ، «جميل الغاملي» ، والرمز الشعبي .
- البنت العذراء/العانس : الرمز للعبء ، والتبعية ، والوهم ، والخوف ، والتعثر ، وعدم الثقة . .
- المرأة الجسد مثار الشهوة ، والجنس الشيق ، والانتقاد .
- المرأة المناضلة/النموذج المختلف .

وهذه التعددية في النماذج المتألقة ستكشف أن معظم الدراسات النقدية التي تناولت شخصية المرأة عند كتفاني تناولتها تناولاً أحادياً ، بمعنى أنها ركزت على المرأة الأم الرمز للأرض والشعب ، متجاهلة شخصية المرأة الأنثى أو الإنسان المتكاملتين مع المرأة الأم . فأم سعيد ، كما ستلاحظ فيما بعد ، تمثل نموذج الأمومة والإنسانية والتوحد مع الوطن ، ومريم ، أيضاً ، تمثل نموذجاً آخر للمرأة الأنثى والإنسان⁽²⁾ . مما يعني أن لدينا حواجز كثيرة لإثارة النماذج النسوية المتجاورة للأم/المرأة ، وذلك من خلال المرأة في أوضاع واقعية الهامش ، والرمز ، والعرض ، والجنس ، حيث تعددت صورها وعلاقاتها بالآخر بوصفها واقعا وتخيلاً ووظائف جمالية .

أولاً : المرأة الهامش بين الواقعية والرمزية :

تطرح رواية كتفاني الأولى رجال في الشمس⁽³⁾ (1963) معاناة الفلسطيني بعد عشر سنوات من نكبة 1948 ، وفي ضوء هذه المعاناة يحاول الرواية أن تتجس الروية الهامشية للمرأة الغائبة عن المشاركة الفعلية في صياغة الأحداث العنصرية التي تصدها الرجال بحكم طبيعة المجتمع الفلسطيني ذي الطابع الذكوري . فالرواية كما يتضح من عنوانها تطرح إشكالية حركية الرجال الضحايا رمزا وواقعا للقيادات العربية والفلسطينية التقليدية⁽⁴⁾ ، في سياق مصائر تراجمية فردية ناتجة عن ضياع الوطن ،

(1) فحاء عبد الهادي : وعد الغد : دراسة في أدب غسان كتفاني ، ص 191 .

(2) مصطفى الولي : غسان كتفاني : تكامل الشخصية واختزالها ، ص 58 .

(3) انظر مقدمة جبرال : غسان كتفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثالث ، السرحيات ، مؤسسة الأبحاث

العربية ومؤسسة غسان كتفاني الثقافية ، ط 1 ، 1993 .

وضياع الذات الصغيرة وعيا ومعيشة ، ليتشكل المصير التراجيدي للرجال المشردين بحثا عن لقمة طعامهم في شذات الصحراء العربية ، وعن حلول فردية لشكلااتهم المعيشية ، مما يجعل من بنية الرواية محاولة للكشف عن ضياع الشعب الفلسطيني ضياعا مضاعفا ، فهو قد أضاع أرضه ثم أضاع نفسه . والحل هو البحث عن الحل الجمعي الذي يعني التوجه الثوري إلى حمل السلاح لاسترداد الوطن .

أما نماذج المرأة فتعجلى في أربع صور ، وهي في معظمها مهشحة :
 أولا : صورة المرأة الأم «أم قيس» التي عاشت حياة عادية هادئة قبل النكبة ، تعلم مولادة الصبي الثاني بعد «قيس» ، تقاوح زوجها الذي يريد أن تنجب بنتا ، قائلة : «كلا نريد صبيا أصيبا» ، بسبب أنها تترك طبيعة المجتمع الذكوري المتخلف لمولادة الذكور دون الإناث . ثم فجأة تغدو «أم قيس» ، مع زوجها ، لاجئة مشردة فقيرة بعد النكبة . فتلد بنتا ، تموت بعد شهرين . وبعد عشر سنوات من النكبة ، حيث تبدأ الرواية أحداثها ، لم يعد يشغل بال هذه الأم التي فقدت الأمل في العودة ، إلا أن يسافر «أبو قيس» إلى الكويت ، ليعمل ، ويحقق أحلامهما المعادية التي تخزنها يقولها : «سيكون بوسعنا أن نعلم «قيس» ، وقد نشترى عرق زينون أو اثنين . وربما نبني غرفة في مكان ما»^{١١١} . وكأن الواقع الفلسطيني المشرد غير قادر على صياغة الأحلام المتحددة جدا على لسان هذه المرأة الفقيرة التي تحي مأساة واقعها ، متشككة في إمكانيات المستقبل الآمن بعد ضياع الوطن . لكنها تطمح في أن يتغير المستقبل اليأس إلى الأفضل بمقاومة حياة اللجوء والشرد ، كما هو حال كل امرأة فلسطينية تحب أولادها ، وترتبط شعوريا بالأرض ، وتشعر بالأمان بين جدران الغرف الإسمتية .

وعنى نحو «أم قيس» تتشكل «أم زكريا» التي تحنو على أولادها في الوقت الذي يتخلى زوجها المعجوز عن مسؤولياته تجاه أبنائه الخمسة ، ليتزوج من امرأة أخرى كسحاء ، تملك بيتا إسمتيا ، وفي الوقت الذي يقطع ابنها زكريا العامل في الكويت معيسته المالية عن إخوته إثر زواجه . ومع ذلك لم تكن «أم زكريا» تسمح لأحد أن يهين الأب والابن على ما فعلاه إذ كانت تشعر

١١١- غسان كنفاني : الأثر الكائن ، المجلد الأول . الروايات «رجال في الشمس» ص ٤٨ .

بواقع المصير الفردي بعد النكبة ، ذلك المصير الذي ولد الأنا وأتانيته ، حتى جعل الأب يتدخل عن أبنائه ، والعامل عن أهله ، ومن ثم كانت ترى مسئوليتها في تحمل العبء والصبر على الضيم .

ففي الوقت الذي آمنت فيه هذه الأم الحكيمة بأن النكبة فرقت الناس وجعلتهم يبحثون عن حلول فردية ، بما جسد الضياع قبل نشوء المقاومة الوطنية في رؤية الروائي ، نجد أنها تفرص على تماسك أسرته ، والتضحية ، أيضا ، بأحد أبنائها (سروان) الذي ما أن بلغ السادسة عشرة من عمره ، حتى أخرجه من المدرسة ، فدفعته إلى الصحراء ليخوض تجربة العمل في «مقلا» الكويت ليحبل الأسرة ، ويساهم في تعليم الأولاد ، وزراعة عرق زيتون ، وبناء غرفة إسماعيلية . . فكانت في هذا شبيهة لأم قيس في تصورها بأن المنفذ من الفقر يكمن في الانزياح إلى الصحراء / الشتات .

إن المرأة الأم في هذه الرواية حافظت دفع الرجل الزوج / الابن إلى المخامرة في الصحراء بعيدا عن الالتصاق بالوطن ومواجهة الاحتلال ، وهذا هو الموقف الفردي الذي يدين من خلاله كنفاني شخصيات روايته سواء أكانت هذه الشخصيات ذكورية أم نسوية .

أما الأم في موقفها الإنساني تجاه التزامها بإعالة أولادها والحفاظ علىهم ، فهي ذات موقف لا تكاد تختلف فيه رواية عن أخرى لدى كنفاني أو غيره ، ومن أمثلة ذلك أن تظهر الأم المضحكة المشابهة لـ «أم قيس» و«أم زكريا» في رواية «الأعمى والأطرش» ، حيث ظهرت «أم الأعمى» ، كما يصفها ابنها ، حالة عرق يحسها على رقبتها وجبهتها وهي تحمله على ظهرها من ولي إلى آخر ليميدوا إليه بصره⁽¹¹⁾ . والأمر نفسه نجده في صورة «أم القاسم» و«أم الحسن» في رواية «الصغير منصور» ، فهما لا تكلان عن العمل في خدمة الأسرة ، لأنهما من النساء اللواتي يستطعن أن يفعلن كل ما يخطر على البال : «إنهن في الغالب يخلقن شيئا يشغلن أنفسهن به إذا تعذر الشغل»⁽¹²⁾ .

(11) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : الأعمى والأطرش : ص 110 .

(12) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني : القصص القصيرة : عن قرحا والبنديق ، ص 67 .

هكذا نجد غاذج الأم تؤكد فكرة إنسانية المرأة الرمز وحكمتها ، ونضجتها من أجل أسرتها ، وهي الفكرة التي سنجدتها أكثر وضوحاً فيما بعد من خلال معالجة غاذج الأم الرمز ، كأنم سعد في رواية «أم سعد» ، و«أم حامد» في رواية «ما تبقى لكم» ، و«أم خلدون» في رواية «عائد إلى حيفا» .

ثانياً : البنت العفراء العانس التي تشكل حاجساً ثقيلاً لأهلها الذين يسمعون بكل الطرق لتزويجها ، حتى يتخلصوا من عبثها ، وبالتالي يكون الزواج أياً كان منقذاً لهم . هكذا ظهرت «شفيفة الكسحاء» حملاً ثقيلاً فوق كاهل والدها ، فعرضها على صديقه العجوز «أبي زكريا» . «قال له إنها تلك بيتا من ثلاث غرف في طرف البلد . . وأبو شفيقة ، يريد شيئاً واحداً أن يلقى حمل ابنته-التي فقدت سابقها اليمنى أثناء قصف يافا-على كاهل زوج-إنه على عتبة قبره ، ويريد أن يهبطه فطعننا على مصير ابنته»⁽¹⁾ .

وكذلك نجد صورة «ندى» قتل من وجهة نظر أبيها عبثاً بعد أن اتفق مع أخيه والد أسعد على تزويجها ، لأنهما ولداً في يوم واحد ، لذلك ساعد والدها أسعد ليسافر إلى الكويت بهدف أن يستقر ، فيتمكن حينها من إزاحة هم البنت عن كاهله . قال له بلهجة صريحة وهو يعطيه النقود تكلفة السفر : «أريدك أن تبدأ . . أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير يوسعك أن تخرج ندى ، إنني لا أستطيع أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر»⁽²⁾ . وأسعد نفسه ، يستغل ظروف ندى الخاضعة لقرار أبيها ، فيقرر في نفسه ألا يتزوجها على طريقة أن بشرته والدها مثل «كيس البوث للحقل»⁽³⁾ . وبذلك غدا أسعد صامتا انتهازياً ، إذ المهم عنده أن يحصل على مصاريف السفر .

وتنتقل هذه الصورة المكشوفة للانس من رواية «رجال في الشمس» : كما سنرى فيما بعد ، إلى رواية «ما تبقى لكم» ، حيث ستشكل فيها شخصية «مريم» شخصية إشكالية ، كما ستشكل ، أيضاً ، شخصية «زينب» في رواية «العاشق» عبثاً على عائق الشيخ الإقطاعي الذي رباها .

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص 80 .

(2) نفسه ، ص 61 .

(3) نفسه ، ص 61 .

ثالثاً : تمثل الزوجة شخصية واقعية في غالب الأحيان ، حيث ينتقد كنفاني الزوجة الأجنبية الشفراء عندما ترى الجرد في الصحراء ثعلباً ، أو عندما تتصور رحلة «أسعده» إلى الكويت هروبا ، فتسأله : «لماذا تهربون من هناك؟»⁽¹⁾ في فلسطين ؛ لأنها لم تعرف معنى الصحراء والفقر والحرب ، وإن كان الروائي يستخدم سؤالها لأسعد استخداما رمزيا ، يشير إلى الفردية السلبية في حياة الفلسطينيين بعد الهزيمة ، لهذا جعل كنفاني مصير هذا الهروب مأساويا ، عندما ترك أبطال روايته يلاقون الموت خنفا في جوف الخزان الملتهب ، لتكون نهايتهم ثلاث جثث ملقاة فوق قماعة الصحراء ؛ «العقوبة لمن استمر عشر سنوات مستسلما للشرد والبحث عن حياة النقود ، والحيز والسقف»⁽²⁾ . كذلك نجد زوجة زكريا حاقتة ، غنغ زوجها عن مساعدة أهلها بحيلها الماكرة ، بل إن الزوجات ، عموما ، يمنعن أزواجهن من مساعدة عائلاتهم ، فهم (الرجال) بذلك سلبون «حين يتزوجون أو يعشقون»⁽³⁾ ، لأن المصائر الفردية تتحكم بتصرفاتهم .

هذا ما نجده أيضا في رواية «الصفير منصور» ، حيث تسيطر اليهودية «إيفاء» على الطبيب قاسم ، فتبعده عن أهلها ، ليعيش «غارقا وسط اليهوديات»⁽⁴⁾ ، وبالتالي صار قاسم من وجهة نظر أخيه منصور قيمة سلبية ، يعاثر اليهوديات اللاتي يلبن من اللباس الفصيرة دون استحياء ؛ «الأرض نفسها لا تطبق النظر إليهن»⁽⁵⁾ .

رابعا : المراقبة المومس «كوكب» ، وهي تظهر في الرواية من خلال إشعال شبقية الرجال ضمن مسارات السلطة والتجار والموظفين ، حيث تعمق دلالاتها مأساة النكبة الجنسية التي تغلغت في روح السلطات السياسية والعسكرية والاقتصادية قبل أن تحدث النكبة ، بل يعد انكبت الجنسي أبرز الأسباب

(1) نفسه ، ص 65 .

(2) عبد الرحمن واعي في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، دار الشروق ، عمان ، 1998 ، ص 17 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : روايات ، رجال في الشمس ، ص 83 .

(4) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، عن الرجال والبنات ، ص 645 .

(5) نفسه ، ص 675 .

المتسولة عن النكبة ، واستمرارية الضياع : إذ تجر السلطة الشيفة والمكبونة أيضا
الناس إلى المزيد من الهزائم ، فتغزو وظيفته الجنس سليمة في سيطرتها على
عقول قيادات الأمة ،

ويوظف الجنس أيضا في رواية «الأعشى والأطرش» ، ليقتضح الانتهازية
«مصطفى» المدعى للثورة ، وهو يستغل حاجة أرامل الشهداء إلى إطفاء أولادهم
فينتهك أعراضهن .



هكذا جاءت الصور الأربع السابقة تشكل النساء الواقعيات النمطيات في
مستوى القراءة العادية لرواية «رجال في الشمس» ، ثم لتشكيل ، في الوقت ذاته ،
قيما رمزية يدين من خلالها كنفاني الواقع الاجتماعي والسياسي السبب المباشر في
الهزيمة على مستوى القراءة الثقافية . وبذلك تحولت غاذج الأم الطيبة المكافحة ،
والبت الصبي ، والزوجة الطيبة ، والموسى ، من غاذج ثانوية تخدم بنية السرد للشبهة
بحركية الذكورة ، إلى غاذج رمزية تحددت في ثلاث إشارات رئيسة هي :

الأولى : إشارة اندمج بين الأرض والمرأة في وعي الذكورة ، كما ظهر في وعي
أبي فليس الشيع يرثييهما معا ، وهما تشكلا المعنى الحقيقي لحياته في الماضي .
وصارتا في الحاضر الوهم للتخيل ، فيكتشف في طريقه إلى الكويت أنه أصابع الأرض
في النكبة ، وأصابع المرأة عندما ترك زوجته ليمارس رحلته إلى الوهم . ولم يبق له
منهما سوى الذكرى الحميمة : «كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها ، خيل
إليه أنه يتنسم شعر زوجته حين تخرج من الحمام وقد اغسلت بالماء البارد ، الرائحة
إياها رائحة امرأة اغسلت بالماء البارد ، وفوشت شعرها فوقه»⁽¹⁾ .

وهذه الصورة نفسها للعلاقة الحميمة بين المرأة والأرض ستجدها في رواية «ما
تبقي لكم» : وذلك عندما تصبح الصحراء الفلسطينية التي يطأها وحامده جسدا
عذريا يرتعش تحت : «أذاق حرارتها تسيل إلى جسده . وبدأ له أنها تنفست في وجهه
فلفح لهاثها المستنار وجنتيه ، وشد إليها همه وأنفه ، عاشتد الوجيب انغمض»⁽²⁾ .
حيث لا فرق بين المرأة والأرض ، كما سنرى أيضا حين مناقشة رواية «أم سعد»

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص 37 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقي لكم ، ص 169 .

فيها بعد .

فالأرض تمثل في روايات كنفاني مركزية السرد بوصفها العشيقة⁽¹⁾ ، ومن ثم فإن البطل يرفض أن يستبدل بها بوصفها رمزاً شاملاً امرأة حقيقية ، يقول في إحدى رسائله إلى غادة السمان : «يبدو أنني أحاول أن استبدل الوطن بالمرأة ، أعرفت في عمورك كله ما هو أبشع من هذه الصفة ، وأكثر منها استحالة ؟ . . فقد كنت أريد أرضاً ثابتة أقف فوقها ، ونحن نستطيع أن نخدع كل شيء ما عدا أقدامنا⁽²⁾ » .

والثانية : إشارة الربط بين فقدان الوطني وفقدان الرجولة ، إذ بعد غياب المرأة من حياة الرجل كارتلة : فأبو الحيزران في «رجال في الشمس» فقد رجولته في النكبة ، فعاش الأذل والمهانة والسعسعة في الشتات بحثاً عن المزيد من النقود ليغطي عجزه ، إذ لم يعد بإمكانه أن يعترف بأنه ضيع رجولته في سبيل الوطن بعد أن ضاع الوطن في النكبة ، وأمسى كل شيء ملعوناً ، يثله الإحساس الكريه بالأم بخصوص بين فضذه ، وكلما تذكر أنه كانت هناك ثمة امرأة تساعد الأطباء في إلقاء رجولته «يعيق وجهه بالحنج» . ثم ماذا تفعلك الوطنية ؟ لقد صرفت حياتك مخامراً ، وما أنت أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة ، وما الذي أفدته ؟ ليكسر الفخار بعضه . أنا لست أريد الآن إلا مزيداً من النقود مزيداً من النقود⁽³⁾ » . وكأن النقود بما تحمله من حلول فردية هي المعوض الوحيد القادر على أن يستر النقص أو العذاب الداخلي في الذكورة ، لكنه لا يستطيع أن يعوض على أية حال من الأحوال عن المرأة ، لذلك يزداد من يفقد ذكوريته تشوهاً باستمرار .

والأمر من ذلك كله أن يتولى هذا العنصر المعجز الذي ضيع الوطن ورجولته صدارة القيادة الفلسطينية ، وقد أصبح كل شيء في الكون ملعوناً من وجهة نظره⁽⁴⁾ ، لذلك قاد المعجز الرجال الفلسطينيين الثلاثة إلى الهاوية : فخدت قيادته صامووية نتيجة من أنكار الرجولة ، والقيم الأخلاقية في داخله . يقول إحسان عباس عن

(1) عن الأرض عند كنفاني ، انظر : فاروق والدي ، ثلاث مقالات في الرواية الفلسطينية ، ص 52-53 .

عادل الأسطة : روايات عقدية ، اليسار ، المثلث ، (د . ت) ، ص 9-1

(2) غسان كنفاني : رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ، دار قطيعة ، بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص 10 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص 131 .

(4) نفسه ، ص 110 .

رمزيته : «نرى فيه رمزا للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية ، وهي تؤدي دورا «قاتلا» مغررا خادعا مخدوعا قائما على المداورة والمراوغة والكلب ، شأنها في ذلك شأن «المهربين الآخرين» - مثل القيادات العربية الأخرى - ولا تبقى هناك حاجة تدفعنا لنسأل بعد ذلك لماذا اختار القاص أن يكون أبو الخيزران رجلا فقد قدرته الجنسية⁽¹⁾ ؟ فالخلاصة أن أبا الخيزران الذي تعرت حياته من المرأة هو رمز لقيادة هزيلة عاجزة محطمة نفسيا وجسديا ، تقود الناس إلى رحلة الموت في جوف خزان ملتهب⁽²⁾ . وهذه الرؤية تكاد تتكرر في مجمل ما كتب عن هذه الرواية من دراسات .

والثالثة :إشارة الشيق الجنسي الذي يدين من خلاله كنفاني القيادة التي رأته العالم ، كما يقول أفتان القاسم ، عبر الجنس⁽³⁾ ثملة في رواية «رجال في الشمس» بشخصيات عسكرية وتجارية ، أهمها :جندي الحدود أبي باقر رمز الشيق الخائض لأجساد النساء ، وسائق الشاحنة أبي الخيزران العاجز الذي يتوهمه الآخرون فحشا تغرم به النساء ، والتاجر الحاج رضا الذي يعرف كيف يجني أموالا من التهريب عن طريق ترويح الحكايات الجنسية المأجنة عن العاملين لديه . والراقصة كوكب التي خلعت ثوب الموهن في ذهنية الرجال الخائعين للجسد ، فغدت على سبيل السحرة امرأة جميلة تموت حبا في الرجل القوي ، وتصرف عليه أموالها .

علينا ألا نستغرب ، في ضوء هيمنة هذه الشخصيات ، أن تنتهي رواية «رجال في الشمس» بفاجعة مأساوية للرجال الباحثين عن ثمن عيشتهم ، فيموتون اختناقا في جوف الخزان ، ضحية للشيق الجنسي الساكن في ذاكرة سلطنة الحدود ، وضحية للخداع التجاري عند الحاج رضا ، وضحية لانتهازية القيادة العاجزة ثملة في «أبي الخيزران» ، و ضحية للسلبية الذاتية لدى الرجال أنفسهم ، لأنهم بحثوا عن الحلول الفردية خارج دائرة الوطن .

لذلك استحقوا الموت بسبب ثافة ، تمثل في محاولة «أبي باقر» أن يستل اعترافا من «أبي الخيزران» عن علاقته الحميمة بالراقصة كوكب : «كانت القصة الفاجرة قد

(1) نسيان كنفاني : الألاع الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : مقدمة الروايات ، ص 17

(2) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 235 .

(3) أفتان القاسم : نسيان كنفاني ، ص 137 .

عيجته . لقد فكر بها ليل نهار ، ركب فوقها كل الجون الذي خلقه حرماته الطويل الممض ، كانت فكرة أن صديقائه قد ضاحج عاهرة ما ، فكرة مهيجة تستحق كل الأحلام⁽¹⁾ ، بما فيها موت الرجال في الخزان ، عندما دمرت هذه القيادة السلبية حلم تهريبهم إلى الكويت سالمين .

وعلى هذا النحو تصبح الرواية استعارة قائمة على استهجان اللاعنفانية في سؤال : «لما كان لا بد من القبر ، فلماذا نقبل أن نوت جبناء؟»⁽²⁾ . وبالذات عندما يكون الموت بسبب المرأة المومس التي تناقض الارتباط بالأرض ، وتلتصق بالسلطين السياسية والاقتصادية محققة بهذا الدالة الرمزية في تشوه قيادات المجتمع .

ثانيا : الأم / الرمز :

إن الأم في السرد تكون نكوي اختزل في الثقافي من أجل الأبناء ، وبناء أحلام معيشية محدودة . فهي إن ظهرت في رجال في الشمس ، حكيمة صبورة تفكر بمستقبل أولادها ، وتكدح لتربيتهم ، فإنها في روايات كتفاني الأخرى متنوعة الدلالات ، تعد رمزا لغياب الوطن وما يجره من هجرة سلبية على الأبناء بوصفها المنفذ (أم حامد) في رواية «ما تبقى لكم» ، وتعد رمزا فطريا لغياب الوعي الوطني الثقافي (أم خلدون) في رواية «عائد إلى حيفا» ، كما تعد رمزا للتحويل الإيجابي الثوري «أم سعد» في رواية «أم سعد» . وهذه الصور الرمزية تعني تنوعا رمزيا للأم التي انزاحت من الواقعي إلى التخيلي أو الرمزي في سباقات الغياب ، والفقر ، والتورية .

أ . الأم الغائبة وحوارية الطهارة والدنس :

أحاط كتفاني حامدا بطل رواية «ما تبقى لكم» بإشارات أصهات ، من : الأم الحقيقية الخائبة المفقودة ، ويرتبط بها موقف الحنين الغامض ، و«سرم أخته الأم البديل التي سقطت في الجنس غير الشرعي ويربطه بها إحساس بالثارة والخيبة ، والصحراء الأم الباقية التي لا تنسى»⁽³⁾ .

(1) غسان كتفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : زجال في الشمس ، ص 179 .

(2) يوسف سامي القويط : غسان كتفاني وعشة للنساء ، ص 9 .

(3) حادثة سعد : حركية الإدماج ، ص 257 .

مات والد حامد أثناء النكبة ، فنزحت أمه إلى الضفة الغربية التابعة للأردن ، ونزح وهو في العاشرة من عمره مع أخته «مريم» في العشرين من عمرها ، ومعهما خالتهما المريضة ، إلى غزة التابعة لمصر . وقد أثر غياب أم حامد على أسرتهما تأثيراً كبيراً ، أبرز مظاهره انتهاك عرض مريم بعد أن أصبحت عانساً في الخامسة والثلاثين من عمرها ، على يد زكريا الخائن لوطنه .

في البداية اعتقد حامد بأن سقوط أخته يعود إلى سبب وحيد هو غياب أمه ، ثم بدأ يصحو من أوهامه ليطرح أسئلته المصيرية التي تثبت خيبة تعلقه بأمه القائبة كمنفذ من السقوط والعار . فهل بإمكان الأم أن تحافظ في ظل الهزيمة على شرف ابنتها ؟ وهل بإمكانها ، أيضاً ، أن تعاقب «زكريا النزن» على تلطّيح شرف ابنتها في الوحل ؟ وهل بإمكانها أن تجعل ظروف المنفى أكثر رحابة وأمنًا وأطمئنانًا بما هي عليه ؟ وحتى لو وقع نريم ما وقع لها في ظل حضور الأم فهل بإمكانها أن تستر الفضيحة ، فتحقق لابنتها حياة شريفة ؟ أم أن هذه الأم رمز الطهارة تائل غياب الوطن والأرض والشعب ، وهي بالتالي ، من جهة أنها المنفذ المنتظر ، تعد رمزاً سلبياً لتعلقها بما هو خارج عن دائرة الذات في حامد أو في أخته !!

على أية حال ، فقد أسقط غياب هذه الأم الرمز للطهارة والحماية ، خيار أنها «الخلاص الذي يتكرر بإيقاع رتيب خلال رحلة البحث عن الخلاص»^(١) . فوجد حامد نفسه أخيراً يهرب من عز أخته في الخيم إلى الصحراء ، لبحث عن أمه بعد أن أجبرته ظروف الملعة عازره على أن يزوج مريم لغتصيتها زكريا النزن .

قرر حامد أن يصل إلى أمه ، بعد أن يتجاوز الصحراء ، فيضع رأسه على حجرها ، وينسى مأساته التي اختزلها في قوله لمريم : «أنت منطومة وأنا مخدوع»^(٢) . لكن كيف يصل إلى أمه بدون المواجهة مع العدو الذي يحتل أرضه ويشتت شمل أهله ؟ كذلك تعيد مريم النظر في ضياع شرقها الذي عدته في البداية سبب غياب أمها رمز الحماية والطهارة ، فتشعر ، أيضاً ، أن أخاها حامداً هو الآخر سبب جهوري في سقوطها ، لأنه كان يريد لها أمًا ، ولم يسمع إلى ترويعها . أو لم يعطها الفرصة لكي تخطط لحياتها كما تريد . من هنا يدمج كنفاتني بين المرأة والأرض في ضلعي

(١) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 87

(٢) غسان كتفاني : الأثر الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص 165 .

الاستلاب ، والاغتصاب ، فيرمز من خلال سقوط مريم إلى سقوط الأرض ، بل إلى سقوط شعب بأكمله ، على اعتبار أن هذه الشخصية النسوية تاريخ كامل من الوجود الفلسطيني بعيدا عن الوطن والعمل من أجله .

والأم ، كما هو ملاحظ ، تشكل قيمة كبرى في الحماية والتهارة والقوة ، على الأقل في التصور الوجودي المنفذ من السقوط لدى مريم وأخيها ، لكن هذه الأم تغدو في نهاية الرواية شخصية عادية بل ربما سلبية وحامد بتصورها ، في لحظة مواجهته مع عدوه الحقيقي ، سبب كل مأساة ؛ لأنها هيمنت عليه أو هو استسلم لهيمنتها ، ثم تتكشف على حقيقتها بوصفها منفذاً وهمياً بمجرد أن تحول حامد إلى بطل في ذاته ، وهنا نجد الهدف من غياب الأم ، أيضا ، الإشارة إلى غياب الوطن ، بوصف هذا الوطن غير قادر على تحرير ذاته وأبنائه بالمعجزات .

أهزنت ثقة حامد بأمه ، بعد أن تصورها منقادا له من وهمه وعاره ، لكنه في المقابل شك في قدراتها ، فهي قد تكتفي بأن تقول لمريم كاذبة أم ضعيفة تنفذ ابتهاجا في الرجل : «أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه وزوجته وأولاده زوجا؟»⁽¹⁾ . وهنا تبدو الأم نفسها ضحية مستسلمة لكل ظروف النكبة وما تلاها ، في صورتها الواقعية لا التمثيلية بوصفها قد تكون رمزا للأمة العربية . لذلك يعتقد حامد أن تصرف أمه تجاه مأساة أخته (مأساة فلسطين) لن يقدم حولا شافية ، كأن تغدو الأم زكريا الثنت في الطريق تحت الأرجل ، لتعيد لمريم عذقتها وطموحها وشبابها ، بل يشعر أن أمه فارس يركب حصانا خشيا ، لا يقدم ولا يؤخر ، بل ربما لن يجد عندها أكثر من عبارة للمواساة له : «يا ولدي المسكين! كاذبة من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة»⁽²⁾ .

هذا الموقف الذي يحاور فيه حامد الأم للثقة والأخت العرض بعد ستة عشر عاما من الوجود من خلال المونولوج الداخلي يعني انتماءه إلى الوطن ، ويعيد لنفسه فاعليتها ، فقد اكتشف بعد انتهاك عرض أخته ، وعجز أمه عن فعل أي شيء ، يعيد لمريم شرفها أنه كان وهما عندما تقاعص عن محاولة حمل السلاح لتحرير أمه الأرض التي يعني استلابها ضياعه وضياع أسرته .

(1) نفسه ، ص 195 .

(2) نفسه ، ص 196-198 .

تغيب في نهاية الرواية الأم الغائبة بوصفها منقذاً ، ولا يبقى سوى الخطوتين الإيجابيتين اللتين يارسمهما حامد ومريم كل منهما على حدة ، هو في مواجهة الجندي الصهيوني في الصحراء التي لم يتبق له غيرها ، وهي في مواجهة التخلص من زكريا النتن الذي لم يتبق لها غير الانتقام منه .

احتاج سقوط وهم الأم الرمز المنقذ وعيشها بوجود ابنها (الذكر والأنثى) إلى حلحلة الشعور الاجتماعية من خلال انتهاك عرض مريم : لإبراز دور الذات الأنثوية الإيجابية عند مريم في مواجهة الرجل الانتهازي في الحياة الاجتماعية . ولإبراز تحول الذات الذكورية من السلبية إلى الإيجابية عندما بدأ حامد بعيد صياغة الأشياء ، وخاصة صياغة أمه التي سيطرت عليه وأبقت طفلاً . جعل من أمه العبيدة ملجأ يؤمّه ذات يوم صعب ، وانصرف إلى تكبيره وإعداده إلى مرحلة نسي فيها أن يبي من نفسه رجلاً لا يحتاج في اليوم الصعب إلى ملجأ⁽¹⁾ . ولا يوجد يوم أصعب من يوم المواجهة مع العدو الذي اغتصب الوطن .

كأن نكبة فلسطين لم تؤثر على حامد وغيره لبغاوروا الاحتلال ، فانظروا يعيشوا عاصي سقوط العرض ، حيث تساقطت معه قشور الذات ، والمنفذ الوهمي / الأم الغائبة ، الأمر الذي شعرنا في نهاية الرواية بالحاج التحولات الذاتية للانتماء عند مريم وحامد ، في إصرارهما على التخلص من عقد سيطرة الأم (الوصاية) التي رقت حياتهما في الوهم الذي جعل العلاقة بينهما وكأنها علاقة أم (مريم) وابنها (حامد) من جهة ، وعلاقة عمز لذي حامد الذي بقي عاجزاً ، لأنه لا يمتلك خشية وتبرأرض ليعدم زكريا النتن الخائن وينقذ شرف أخته ؛ ومن هنا كان الحل الحقيقي أن يفعل حامد حربه مع عدوه الصهيوني سبب انصاف كلها ، لتشكيل بين النقيضين عملية الصراع بوصفها عملية ذكورية ، تسمح في الوقت نفسه بقيام صراع اجتماعي داخلي على طريقة الصراع بين مريم الملوثة وزكريا النتن . حيث تستطيع مريم / العرض أن تعيد بناء ظهارتها بقتلها زكريا ، متجاوزة بذلك الذاتية النسوية والشعور باليأس الأنثوي ، مما يبرر إيجابية الرواية في تشكيل قوة ذاتية داخل المرأة لحماية ذاتها ، والحد من تبعيتها للرجل .

وعلى هذا النحو نفهم شبكة العلاقات التي تحكم البطل الفلسطيني بأهله

(1) نفسه ، ص 194

الثلاث اللواتي تعامل معهن بطريقة صليبية خلال ستة عشر عاما ثلث الهزيمة ، فلما سقطت أمه الصورية مريم ، سقطت تلقائيا معها الأم الغاشية المتهمة كمنقذ ، ولم يبق بالتالي أمامه إلا الأم الكبرى التي اكتشفها مؤخرا ، وهي الأرض المغتصبة ، لذلك حدث الالتقاء الحميمي بينه وبينها أثناء خوض معركته الحقيقية فوق جسدها ، لتحريرها من مغتصبها ، بوصفه الدنس المحوري الذي يغتصب الطهارة مثلة في غياب الأم ، وانتهاك عرض الأخت ، وتهيس ذاكرة البطل الذكوري بالوهم⁽¹⁾

ب . الأم وحوارية الشفاقي والفطري :

عاشت صئبة (أم خلدون) في «عائد إلى حيفا»⁽²⁾ عشرين عاما تفصل بين هزمتي 1948 و1967 ، تنتظر لحظة لقائها بأبنها الذي لم تتمكن من حملها معها إثر التكية من حيفا إلى رام الله . وتحمل هزيمة حزيران أملا بلقاء الابن الذي كان عمره آنذاك خمسة أشهر ، فتسافر مع زوجها (سعيد . س) إلى بيتهما القديم في حيفا ، لتجسد العودة مجالا للحوار بين النقيضين الفلسطيني والصهيوني⁽³⁾ .

وجدا في بيتهما اليهودية مريم أرملة الصهيوني أفرات كوشن ، وعرفا أنها لم تترك البيت فقط ، وإنما ورثت أيضا ابنهما خلدون الذي أصبح اسمه «دوف» ، ويعمل في الجيش الإسرائيلي في جنوب لبنان ، والذي ينتمي إلى أصله العربي بلحمه ودمه ، وإلى العالم الصهيوني بتربيته وثقافته ، فكانت أفكاره متعصبة مؤمنة بأن الأرض لشعب إسرائيل ، وأن «سعيد . س» وزوجه «صفيرة» والديه الحقيقيين شخصان غريبان عنه ، لا تربطه بهما أية صلة باستثناء أنهما أُنجياه .

وفي هذا السياق نرى الأم اليهودية «مريام» ضحية للأوهام الصهيونية ، تنفهم

(1) «أثر كنفاني في هذه الرواية مسرحية «دائرة لطباشير الشوقاية» لسرويلد بريخت ، وكذلك تأثر بحكاية «الرايين والولد» لآني سليمان ، انظر تفصيل هذا التأثير . عبد الرحمن بسيصر : استلهام النسيج ، ص 318-333 .

(2) «د كنفاني في روايته هذه على الأدب الصهيوني ، وتحديدا على رواية «أكودس» للروائي الصهيوني ليون أبريس ، والتي رُفعت أكثر من خمسين مليون نسخة في الغرب ، انظر المقارنة بين الروايتين . صادق الأسطة : الأدب الفلسطيني والأدب الصهيوني ، منشورات نسس ، باقة تعريبية (فلسطين) ، 1993 ، ص 25-31 .

مشروعية الحق الفلسطيني الفطري ، وتترك الشكوك بين ما عانت من النازية وما يعانيه الفلسطينيون من الصهيونية . فهي أم مثقفة تدرك أن طبيعة التناقضات لم تعد فطرية ساذجة ، لذلك تيفت بثقافتها أن «دوف» سيختارها عندما طرحت أن يترك الاختيار له ، وحينها اعتقدت صفة لئلاحتها أنه سيختارها لأنها دمه وحلمه ، فتصورت - واحدة - أنه سيرتقي في أحضانها ؛ تقول : «ذلك خيار عادل . وأنا واثقة أن خلنوني سيختار والديه الحقيقيين . . لا يمكن أن ينكر لمداء الدم واللحم»⁽¹⁾ . وفي هذه المقولة تكمن السخرية من عقم فهم الصراع مع العدو ، حيث تفاعلت صفة مع الموقف بفطرية ، تريد فيها خلدون ابنها دون النظر إلى الظروف الموضوعية التي فرضتها الصهيونية ، لتبعده عنها⁽²⁾ .

وهذا التصور الفطري غير الثقافي الذي تطرحه الأم الفلسطينية يصبح مثارا للسخرية من زاوية نظر الأب «سعيد . س» الواعي المثقف الذي يوضح لزوجته أن الأمر لا يمكن أن يحسم بهذا الشكل : «أي خم ودم تتحدثين عنهم؟ . . لقد علموه عشرين سنة كيف يكون . يوما يوما ، ساعة ساعة ، مع الأكل والشرب والغرائز . . ثم تقولين خيار عادلا . . انتهى الأمر . سرقوه»⁽³⁾ . ففي هذا الكلام يتضح الفارق بين الأم الفطرية والأب الثقافي .

وليس بقاء «سعيد . س» و«صفية» الحزين حضور «دوف» من شكلته العسكرية إلا صياغة عبثية ، فما أن يجري الحوار بالإنجليزية بين «سعيد . س» و«دوف» حتى تنجلي أهمية «صفية» مقابل ثقافة «ميريام» ، ولا تفلت صفية في نهاية الحوار إلا التهاوي على أنقاض أمك وأمية عاشت معها عشرين سنة وأهمه . في حين اختار «دوف» أمه «ميريام» ، تحقيقاً لصهيونيته التربوية في هذا الاختيار : «إنني أنتمي إلى هنا ، وهذه السيدة هي أمي ، وأنما لا أعرفكما ، ولا أشعر إزاءكما بأي شعور خاص»⁽⁴⁾ . وتنتهي الرواية وكأن صفية فقدت ابنها لنوع : «استنزفت شبابها وهي تنتظر هذه اللحظة ، دون أن تعرف أنها لحظة مزوجة»⁽⁵⁾ .

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة - المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 384 .

(2) مسيحي نهائي البعد الإنساني في رواية البكية ، ص 131-132 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 384 .

(4) نفسه ، ص 402 .

(5) نفسه ، ص 405 .

هكذا بدت صفة أما تعبر عن الفطرة التي تطفئ على كل اعتبارات ، فتراها تعبر عن أبعاد شخصيتها في كثير من الأحيان من خلال متعلق أنه ابنها وفريده⁽¹⁾ . فكانت على هذا الأساس خارج دائرة الوعي الثقافي والمعرفة بحقيقة الصراع العربي الصهيوني .

على عكسها نجد زوجها سعيد . سء الذي يخرج من تجربة العودة إلى حيفا بوعي جديد ، إذ حرصته هذه العودة كي يعيد تشكيل الوعي الفلسطيني داخله تجاه العدو الصهيوني ، وهو وعي أن الحرب فقط هي الفاصل الوحيد القادر على تسوية الأمور مستقبلاً ، لأن الإنسان في نهاية المطاف كما فهم من «دوف» قضية وليس لحمياً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل ، فبعد انخراط ابنه الأكبر خالد في صفوف الثداتيين البداية الحقيقية للمستقبل ، بعد أن كان معارضاً له ، لتكون مقاومة الاحتلال تعني الخروج من الماضي إلى المستقبل ، يقول لصفية : «لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل . . وأن ذلك يحتاج إلى حرب⁽²⁾» .

لم يكن بإمكان الأم الفطرية «صفية» إلا أن تنشج بتواصل دون أن تخلطها الدموع ، وكأنها بحر لا ينضب ، لتشعرنا بأنها في كل تصرفاتها كانت أما ساذجة ، لا مثقفة ثقافة زوجها ، ولا ثقافة الأم النقيض «مريام» - وسليتها تكمن في أنها تؤمن بحكم فطرية : «عمر الدم ما صار فيه» و«لحم يحن على بعضه» ، وهي حكيم لا علاقة لها بالمواجهة الحقيقية التي تحتاج إلى الوعي والسلاح لمواجهة عدو «أظن محاربة الهوية الفلسطينية⁽³⁾» .

ج . الأم وحوارية الثورة ونقائضها :

رواية «أم سعيد» هي رواية «المرأة الكادحة في مخيم اللاجئين⁽⁴⁾» ، وهي تقتصر

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 333 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 412 .

(3) يمكن التوسع في قراءة عملية الصراع بعد حزيران من خلال رواية «عائد إلى حيفا» : صبحي بهاني : البعد الإنساني في رواية التكية ، ص 126-132 .

(4) عبد الرحمن باغلي مع غسان كنفاني ، ص 137 .

على بلورة شخصية نسوية وحيدة رئيسة هي شخصية «أم سعد» التي تتجلى بصورتها: الأم الإنسان، والأم الرمز الشامل لطبقة الخيم في المنفى، ولكل الأمهات المتشابهات، فهي كل أم فلسطينية رفضت أسماك البؤس، واختارت طوعاً وقناعة طريق المشاومة مترحدة مع الأرض ورجالها، تحمل همومها وآلامها وتسهم في حلها⁽¹⁾. وأيضاً هي رمز للأرض الفلسطينية والثقافة الفلسطينية الجماهيرية المكابدة لشظف العيش، والمتألمة بالكفاح والنحدي، فهي في إهداء الرواية و«مر» الشعب المدرسة⁽²⁾، وهي في مدخل الرواية: «امرأة حقيقية»⁽³⁾. وفي الوقت نفسه «ليست امرأة واحدة» وإنما هي «صورت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت ثانياً ثمن الهزيمة»⁽⁴⁾، وهي أيضاً المرأة المسحوقة، والشعب المسحوق، والطبقة الفلسطينية المسحوقة في الخيم، وبالتالي فهي الرمز الشامل للكفاح غير اليأس، وللثقافة الوطنية المتأصلة في التحمل والصبر، وكأنها واقع أسطوري، يتجاوز الفرد لتغدو صوتاً جماعياً حوارياً يحمل في ثناياه تعددية «صدى الصوت الجماعي الفلسطيني الخارج من الخيم»⁽⁵⁾ أولاً وأخيراً.

فهي واقعية لكونها امرأة مسحوقة تعيش يؤس الخيم، وهي رامية «تحمل مواصفات تتجاوز العادي والمألوف إلى ما هو أسطوري»⁽⁶⁾ في مثالياتها وقدرتها على تحمل مأساة الواقع، والتفاهل بالمستقبل. وبذلك تعد «أم سعد» في الرواية الفلسطينية المحور الرمزي، في كونها «مجاز الزمن الفلسطيني الناهض». وهي ليست مجازاً للمرأة فحسب، بل مجازاً تنكشف في شبكته الرمزية كل القيم الروحية والأخلاقية للشعب الفلسطيني⁽⁷⁾.

وهي في الرواية امرأة كهلة مليئة بالخصائص الإنسانية التي عمقت صلتها

(1) أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، انظر صورة الأم، ص 250-256.

(2) غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات: أم سعد، ص 239.

(3) هي أم حسين الحقيقية، كما تقول أني كنفاني: «تفكر إبراهيم السعافين: تحولات السر»، ص 271.

(4) غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات: أم سعد، ص 241-242.

(5) إلياس مخوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، ص 53.

(6) هجر المراكشي: «أم سعد والجسر للفتوح»، مجلة دراسات، العدد 5، شتاء 1991، ص 79.

(7) عبد الرزاق عبد: دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية، ص 41-42.

بالأرض المقتنعة منها عنوة في نكبة 1948 ، فعاضت لاجئة في الخيم بلبان ، لكنها لم تفقد صبرها ، خاصة بعد هزعة حزيران 1967 التي أوجلت شريحة ثقافية يائسة . تأمل دوما أن ترجع إلى وطنها وأرضها ، وتتشكك بالأنظمة العربية وجيوشها ، ليتعلق أملها بالفدائيين الذين تنجبهم وتربيهم بيدها ، ليحرروا الوطن . لذلك تنبرع الثورة من خلال تربيتها لابنيها سعد وسعيد ، كما تنبرع الدالية البايسة التي زرعتها غداة الهزيمة في حديقة منزل المقتنف اليائس . الأمر الذي يجعل منها شخصية متعددة الدلالات والصفات والرموز التي لا يمتلكها الإنسان العادي في الحياة ، تكونها تجسيدا للفقر والضيق والهزيمة من جهة ، وفي الوقت نفسه تجسيدا للقادرة الأسطورية في التماسك والتوازن والكفاح الاجتماعي بأسلوب إيجابي من جهة أخرى . بما يفضي بها إلى أن تكون أسطورة في قدراتها التي عمقها الكاتب ، مقارنة بالثقيفين الذين غدتوا بعد حزيران يائسين مشوشين .

وبين «أم سعد» والأرض علاقة حميمة ، فهي : «قوية كما لا يستطيع الصخر» ، صبورة «كما لا يطيق الصبر»⁽¹⁾ . وأنها دوما «مثل شيء ينبثق من رحم الأرض» في خلفية من الفراغ والصمت والأسى «تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له»⁽²⁾ ، بابتسامة كأنها «رمح ملد» ، «كفين جافتين كقطعتي حطب ، مشقتين كجذع هرم»⁽³⁾ ، وراحتين «تشبهان جلد أرض يعذبها العطش»⁽⁴⁾ ، تنفجر دموعها «مثلما تنفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد»⁽⁵⁾ ، «وساعدها الأسمر القوي . . يشد لون الأرض»⁽⁶⁾ ، وراحتها «رائحة الأرياف الذي كمن فيه ابنها سعد» المتربص بعذوه⁽⁷⁾ ، ولها جبين لونه الشراب يكشف قصة الهزيمة كلها التي لخصتها

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص 259 .

(2) نفسه ، ص 246 .

(3) نفسه ، ص 260 .

(4) نفسه ، ص 297 .

(5) نفسه ، ص 270 .

(6) نفسه ، ص 277-278 .

(7) نفسه ، ص 287 .

بقولها «بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو»⁽¹⁾، ونهاؤها «صحراء قاحلة من الشعب المظني»⁽²⁾ تشمله في خدمة النوت لنتج لقمة العيش للمعجونة بالعرق والذل .
فهذه الصفات وغيرها تجعل «أم سعد» شخصية عاتية وأسطورية معا ، فهي تظهر امرأة تعاني ، وأيقنا بثقافة بسيطة ، ولكنها عميقة ، فتشكل شخصيتها من خلال السرد وكأنها كل أم متصورة وإفعا في ظروف مشابهة ، بعد أن تحولت إلى رمز شامل لتطور الإنسان الفلبيني الكادح في بحر المعاناة ، وتطور المقاومة الفلبينية الصابرة داخل طبقاتها الدنيا التي تتضح فيها مأساة المنفى والحاجة الملحة للعمل من أجل تحرير الوطن .

تريد أم سعد بعد حزيران «أن تبصر في وجوهنا»⁽³⁾ ؛ لأن المثقلين والسياسيين والعسكريين مسئولون عن الهزيمة . ومع ذلك تزرع في حديقة المشفى عرق عنب يابس ، كيفذو دائية «تأخذ مائها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء ؛ ثم تعطي دون حساب»⁽⁴⁾ مثل الزيتون الذي «يمتص مائه عميقاً من بطن الأرض ؛ من رطوبة التراب»⁽⁵⁾ ، مشابهة بين الشجرة والغدني ابنها سعد ، ورفاقه الذين لا يستطيعون العيش دون الغدني بعيداً في شتاي أرضهم المحتلة ؛ في ملحمة الصراع مع عدوهم .
والواقع العربي كله مسئول عن الهزيمة من منظور أم سعد ، ابتداء من المختار الذي يريد من الغدنيين أن يوقعوا إقرارا بكونهم «أعداء» لا يدحرجون بالأعداء ، وعزوا بالأنظمة العسكرية التي فشلت في المعركة ، وانتهاء بالراوي المشفق انيائي الذي تصفه أم سعد بأنه «محبوس» في ظل غياب المقاومة التي تعني التوقيع الفضي على إقرار «أعداء» «كلكم وقصم هذه الأوراق بطريقة أو بأخرى ، ومع ذلك فأنتم محبوسون»⁽⁶⁾ . فالخيم والاعتراب والمنفى وأية حياة خارج الوطن هي حياة حبس وذل في تصور هذه البطلة / الأسطورة ، والخروج الوحيد من الحبس بالنسبة

(1) نفسه ، ص 250 .

(2) نفسه ، ص 294 .

(3) نفسه ، ص 246 .

(4) نفسه ، ص 249 .

(5) نفسه ، ص 250 .

(6) نفسه ، ص 255 .

للفلسطيني هو التمرد على خيمة الذل عن طريق الانتماء إلى خيمة الثورة .

وما أن يلتحق سعد في نهاية المطاف بالفدائيين في وسط احتفالية مشاعر الأم ومشاعر الوطن حتى نجد أم سعد تعيش جميعية المشاعر الإنسانية والوطنية الصادقة المعذبة والمتعبة من أروام الهزيمة والمنفى التي جعلت عمرها «عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمعها النظيفة ولقم أولادها»⁽¹⁾ . إنها لم تعد تؤمن بغير الكفاح هي ظل خيمة الثورة المصير الوحيد للمقاومة والعيش بشرف ، لتغدو رمزا للمخيم الفلسطيني ، تفرح بسعد فدائها ، وقد ربت «مثلما تنميه الأرض ساق العشب الطرية»⁽²⁾ ، وقد منته للثورة صفات لا أمل أن تعود من خلاله إلى فلسطين : «أريد أن أعيش حتى أراها . لا أريد أن أموت هنا ، في الوحل ووسخ المطايخ»⁽³⁾ . بل تتمنى أن يكون لها عشرة أبناء سعد ، أو أن تخرج إلى خيمة الثورة تطيح للشوار وتخدمهم بل يودها لو ندوم جروح يديها الناعجة عن ملمة شظايا القنابل الإسرائيلية من شوارع الخيم ، وألا «تضع الأيام الذليلة فوقها فشرة سمكة»⁽⁴⁾ ، لتبقى ذكرى المقاومة والصبر راسخة في ذهنها .

لا ينضب من يؤس أم سعد : إلا آمالها المتعلقة بالفدائيين ، وما تزرعه في الحياة من أفكار الأمل والقصود الداخلية . كترية ابن فدائي وتربية دالية تهزم بهما الواقع البائس الذي تعيشه ، وأنها من هذه الناحية «مزيج من الأسطوري الكامن في العادي من البشر»⁽⁵⁾ . بوصفها الرمز الشعبي للثورة والكفاح والتحدى .

وتعشق شخصية أم سعد من خلال تفاعلها أيضا مع ثلاث حكايات تقصها على اعتبار أنها أنماط ذكرورية مضادة للثورة والطبقة الكادحة ، وهي : عطف الثوري الانتهازي الخائن (عبد الولي) ، وعطف الجهادي الأمني العربي (الأفندي) ، ونخط البورجوازية المستقلة (صاحب العمارة) ، يضاف إلى ذلك أنها أدانت المثقفين في كثير من المواقع ، كما أدانت زوجها أبا سعد ، لتجد الرواية بنية احتفالية بالأم / الثورة

(1) نفسه ، ص 259 .

(2) نفسه ، ص 260 .

(3) نفسه ، ص 171 .

(4) نفسه ، ص 207 .

(5) رضوي هاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 120 .

(الأم / سعد) .

فبعد الولي عدان الناس في عهد الإنجليز ، فكان المسئول عن قتل المناضل الكفاح «فضل» مجرد أنه قال ساخراً أمام الناس الذين صفقوا لعبد الولي : «أنا الذي تمزقت قدماء ، وهذا الذي تصفقون له؟»⁽¹⁾ ، ولما احتل الصهاينة فلسطين كافوا عبد الولي بعضوية الكنيست .

أما صاحب العمارة فطرد عامله النظافة ، لأنها تنافس مع ليرات . ووظف مكانها أم سعد بخمس ليرات ، فما أن علمت بما فعله حتى تركت العمل عنده : لأنها لا تريد للبورجوازية أن تنتصر على طبقتها الفقيرة : «يريدون ضربنا ببعضنا ، نحن » المشحرين» كي يربحوا ليونين⁽²⁾ .

وتدين أم سعد مخبر السلطة لتعقبه سعدا ، وتعلقاته الخافدة على التغيرات التي تحدث في حياتها ، مثل تغير حجابها من حزمة فماش إلى رصاصة مدفع رشاش ، بعد أن اختبرت حجاب الفماش عشرات السنين بلا جدوى : «ظلنا فقراء ، وظلنا نهترئ بالشغل»⁽³⁾ . مما يعني أن الحجاب الحقيقي هو الكفاح المسلح لا غير!!
ويقدم كنفاني في اللوحة الأخيرة من الرواية التحول الإيجابي في حياة الخيم وأم سعد بسبب الانسواء إلى الكفاح المسلح «الاختيار النهائي من أجل المستقبل والوطن»⁽⁴⁾ . فتتعرف على شخصية أبي سعد التي أغفلت ، ليظهر في لحظة التغير نفسها وقد جعلت بذرة الثورة الفدائية منه شخصاً آخر مختلفاً عن حياته طفلة عشرين عاماً ، «كان يزداد فظافة .. وفي الصباح يشاجر خياله»⁽⁵⁾ . فاللغة السلبية التي رسمت لأبي سعد كانت ولادة معاناة من الفخر والفقر الذي تصفه أم سعد بقولها : «كان أبو سعد مدهوساً بالفقر ، ومدهوساً بالقاهرة ، ومدهوساً بكون الإعاقة ، ومدهوساً تحت سقف الزينكو ، ومدهوساً تحت بسطار الدولة»⁽⁶⁾ . وفي

(1) عدان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص 308 .

(2) نفسه ، ص 310 .

(3) نفسه ، ص 326 .

(4) جبر للراكتشي : أم سعد والجسر المفتوح ، ص 77 .

(5) عدان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص 331 .

(6) نفسه ، ص 335 .

الوقت نفسه نجده بسبب هذا «الدعس» في حياته ، لا يجد إلا أم سعد ليدعها بوصفها الأنثى / كبش الفداء :

لقد تغيرت حال أبي سعد بعد أن التحق ابنه سعد وسعيد بالفدائيين ، فصار مرحا لينا ، يضغط بود على كتف أم سعد التي تزغرد للشوار ، ويشدها إليه بحنان قائلا : «هذه المرأة قلد الأولاد فيصيروا فدائيين ، هي تخلف وفلسطين تأخذ»⁽¹⁾ . وصار يثني في الخيم « مثل الديك ، لا يشرك بارودة على كتف شاب يرق من جانبه إلا ويطلب عليها ، كأن بارودته القديمة كانت مسروقة ولا قاما⁽²⁾ » .

ويتبرعم مع تبرعم الثورة عرف الدالية الجفاف الذي زرعه أم سعد في حديفة الراوي ، إذ ما أنتجته الرضي الثوري في الناس تنتجها الأرض في الدالية التي ظهر فيها «أبي الأخضر» كان يشق الثوب بعنفوان له صوت⁽³⁾ . ومن خلال محاولات عديدة ثورية إيجابية تفصحها الرواية ، نجد أم سعد نفسها تتحول إلى أم أخرى داخل فلسطين ، نقتل سعدا ورفاقه من حصار صهيوني كاد أن يقتلهم جوعا وعطشا .

بكل تأكيد ثم يخلق كنفاني هذه الشخصية النسوية ، لأنها موجودة فعلا في الواقع ، لكن فضله أنه استطاع «أن يرتقي بالبطولة النسوية في هذه الرواية إلى مرتبة رفيعة»⁽⁴⁾ ، هي عتبة المرأة الأم الرمز الشامل للثورة وحوارية أجدادها .

ثالثا : العرض والأرض بين الطهارة والدنس :

لا تفصل الثقافة الشعبية بين العرض والأرض ، إلا بقدر كون الأرض هي الأولى في الحماية «أرضك قبل عرضك» . فالأرض هي العرض الأهم : «ومتى سلمت دخلنا في حالة من العجز لا نخرج منها . ولا نستعيد رجولتنا إلا بتفقدنا ثم كما في سبيل استعادة الأرض»⁽⁵⁾ . هذه هي الفكرة المركزية التي كتب كنفاني من أجلها

(1) نفسه ، ص 334 .

(2) نفسه ، ص 336 .

(3) نفسه ، ص 336 .

(4) حسان وشاء الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 199 .

(5) طلال حرب . قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم : مسحة الاختصار ، دراسة بنيوية ، الآداب ، العدد

8=7 ، 1988 ، ص 31 .

«ما تبقى لكم» في صيغة من صيغ الرمزية العميقة القائمة على التداخل بين عرضي المرأة والأرض .

تقدم «ما تبقى لكم» المتأثرة برواية «الصحب والعنف» لوليم فوكس⁽¹⁾ ، شخصية مريم العانس في الخامسة والثلاثين من عمرها ، وقد مكثت سنة عشر عاماً تحت رعاية أخيها حامد الذي كان يصغرها بعشر سنوات . وهي الشخصية النسوية الأولى في الرواية ، حيث تولد حركيتها العلاقات المتوترة بين الذكور . وعلى الرغم من أنها تكبر أخاها بعشر سنوات ، فإن طبيعة الحياة الذكورية جعلتها تقبع تحت مسؤوليته الكاملة ، بعد أن استشهد أبوها في التكية ، وهجرت أمها إلى الأردن : «كان صغيراً وشجاعاً بصورة لا تصدق ، وقد ظل ينظر بعينيه الحادتين إلى كل الرجال نظرة اللد ، وهو ملتصق في كائه درج صغير من القولاذ يرضد من الريح»⁽²⁾ .

تحدد مهمة حامد التمثيلية في أن يكون الحارس الأمين لعرض أخته ، بهدف أن يزوجها زوجة شريفة تزيج منها عن كاهله عندما تحين الفرصة ، لكنه لم يجد في هذا الأمر ، ولم ينفذ وصية خالته قبل وفاتها وهي تقول له : «دير بالك على الصبية . زوجها يا حامد زوجها . إنها صبية ، وأنا أعرفها»⁽³⁾ . فالحالة عرفت أن مأساة مريم هي عتسها التي ألهمت «جدها بباط الجنس والأمر»⁽⁴⁾ . فكانت نتيجة عدم زواجها أن سقطت لتهيار عالم أخيها الذكوري التهمي الذي بناء على أساس حمايتها بوصفها قاصراً .

فمريم كانت في مخيلة حامد رمزاً يربطه بكل ما كان وذهب ، وبكل ما سيعود يوماً كما كان ، فهي طيف الأم وبدل عنها ، وهي المتكأ والبيت والملاذ . وصورتهما هذه كانت تدفعه إلى رفض فكرة زواجها ، لأن اعتمادها عنه «يعادل اعتمادها عن حلم

(1) انظر من هذا التأثير رضوى عاشور : طريق إلى الحياة الأخرى ، ص 80-89 . حيد الرحمن يامي . مع غسان كنفاني ، ص 101-106 . عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقارنة ، دار الكرمل ، عكا ، ط 1 ، 1988 ، ص 211-229 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص 186 .

(3) نفسه ، ص 174-175 .

(4) إبراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 ، دار المناهل - بيروت ، ط 2 ، 1987 ، ص 357 .

يسعى إليه⁽¹⁾. وهو حلم العودة إلى الوطن ولم الشمل ثم حدثت الكارثة بعد أن انتهك زكريا المتزوج والأب خمسة أطفال عذرية مريم ، والأم من ذلك أن زكريا خائن مسلم المناضل الفلسطيني «سالم» لليهود ليقتلوه ، مما جعل صورته من وجهة نظر حامد صورة الكلب النتن الذي يستحق الموت ، فكيف وقد أصبح الآن طاعن شرف أخته ، وله في أحشائها طفل عصمه شهران ، بما أرغم حامدا على أن يزوجه له سترا للنضيجة بعد أن أمسك به زكريا من عنقه : «أنت حر ، زوجنيها أو لا تفعل ، فليست أنا الذي أخسر⁽²⁾» . هذه هي المعادلة غير المتوازنة ، حيث المرأة هي الخاسرة/كبش القداء ، أولا وأخيرا ، في ظل صراع الذكور في الحياة الاجتماعية .

وبسبب ضياع شرف مريم خسر حامد ، أيضا ، تاريخه الوهمي الذي وظفه في حماية عرضها ، فتجمل بالعار الذي يتطلب سيل الدماء لنفسه ، لكنه وافق على أن يدفنها في سروان زكريا ، وأن يهرب بعاره : «كنت أريدك امرأة شريفة تتزوج ذات يوم رجلا شريفا ، ولكنك فتحت فتحتك لأول رجل ، لأول تن . وجئت تحمليه في أحشائك⁽³⁾» .

أفرك زكريا أنه لن يتزوج مريم بطريقة عادية ، لأنه لا يمكن أن يحصل عليها بوصفاته السلبية التي تجعل حامدا لا يطين سماع صوته ، فكيف يوافق على أن يزوجه أخته : «يفضل أن يفتلك على أن يراك مع أي رجل ، فكيف إذا كان زكريا هو ذلك الرجل⁽⁴⁾» ، ومن هذا المنطلق يغافل زكريا حامدا ، فينتهك عرضها ، ثم يتزوجها بلا مهر ، أو دكاه مؤجل⁽⁵⁾ . وهذه اللعبة الذكورية طريقة مضمونة لا غشيب النساء بلا ثمن .

من هذه البداية المأزومة تتطور الرواية من خلال حركتين رئيسيتين : الأولى حركة حامد الذي ترك غزة ، وخاض مغامرة المشي في الصحراء باحثا عن أمه الضائعة . وفي داخله صراعات عنيفة تتخرج عن طريق نيار الوعي كآسلوب شبه وحيد في

(1) انظر مرجع : دلالات العلاقة الروائية ، ص 180 .

(2) جيان كنفالي : الآثار الكلامية ، المجلد الأول : الروايات ، ما تبقى لكم ، ص 167 .

(3) نفسه ، ص 186 .

(4) نفسه ، ص 177 .

(5) نفسه ، ص 165 .

الرواية⁽¹⁾، فيكشف لنا مدى الوهم والحبث الذي عاشه ستة عشر عاما بعد الهزيمة، مختزلا حياته في حماية عرضي أخته الذي ضيعته أخيرا في ربع ساعة من وراء ظهره، مقابل أنه لم يفعل شيئا لحماية أرضه المقتصة، ولم يبحث عن أمه بوصفها الوطئ لا المتخذ. والثانية حركة مريم نفسها في غرة وهي تواجه قبح زكريا النزن الذي حل في حياتها مكان مخالفة أخيها، فأصبح المكان والزمان عباين خاصة بعد أن أعلن زكريا أنه يريد لها جسدا، فدفعها إلى أن تتخلص من الجنين: «استحولين إلى امرأة متزوجة بطن منقوش كأنه مصاب بالجذري». أنا أعرف، وقد رأيت ذلك بعيني، وطوال عام كامل لن تكوني امرأة، مجرد زجاجة حليب⁽²⁾. فكان من الصعب على مريم أن تهضم زمن زكريا إلى «مستغرق في النوم على بعد شهر واحد... بعيد... كالموت»⁽³⁾.

فلماذا سقطت مريم في سرور زكريا؟ ولماذا هي ملطحة بالعار وحامد أخوها مخلوح⁴؟

هذا هو السؤال المحوري الترميزي الذي نحاول أن نجيب عنه الرواية، إذ تعلن مريم أن مأساتها التي أسفطتها غلت في أنها «الصبيحة المتوهمة»⁽⁴⁾ العانس التي لا ترضى عن الزواج بدبلا، الأمر الذي جعلها فريسة سهلة لزكريا الرجل الأول غير المحرم الذي اصطدم بها «ولامس جسدها» فأوقعها في الوحل بعد أن جردها من سنواتها النظيفه «الطاهرة المخزونة»⁽⁵⁾ دفعة واحدة، لتغدو بفعلتها هذه رمزا مقتصبا.

نستطيع من خلال موتولوجيات مريم في تعبيرها عن مأساتها أن نربط بين العلاقات والأزمنة المتداخلة والمتقاطعة في الرواية، فنكتشف أنها ضحية للنكبة سياميا، ولأخيها رمز الذكورة اجتماعيا. فقد بدأت مأساتها منذ اللحظة التي

(1) تعد رواية «ما بقي لكم» متروكة بعدد من أصول تيار الوعي، ومن المقاربات المهمة التي عالجت هذا الثاقب. انظر: محمود غنام: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة استيعابية - دار الجيل ودار الهدى، ط2، 1993، ص 257-282.

(2) غسان كنفاني: الآثار الكامنة، المجلد الأول: الروايات، ما بقي لكم، ص 184.

(3) نفسه، ص 171-172.

(4) نفسه، ص 176-177.

(5) نفسه، ص 177.

تخطمت فيها آمالها بفقدانها لخطيبها الياقوتي فتحنى ، الذي ضاع بضياح يافا ، فعاشت زمن العنوسة الذي يتلخص بدقائق الساعة الجدارية التي ترمز إلى تابوت الموت في ظل عدم الزواج ، فتشعر بالعقم والحرمان ، فتلوم أخاها الذي ساعد على غياب الرجل الحقيقي من حياتها : «لم يدرك قط طوال عمره أن لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معا ، وأيضا بعالمنا الجميل الصغير التافه الذي أجبرنا أنفسنا على اختياره»⁽¹⁾ ، في إطار أوهام العرض ومطلب المرأة حرية اختيارها .

ولما كان زكريا هو الرجلولة الساقطة اجتماعيا في الرواية ، وهو الرجل الحقيقي الذي مرغ شرفها في الرجل ، فإن هذه العلاقة المشوهة دفعت مريم إلى أن تفكر بوعي جديد في مصيرها الأنثوي الذي أضحت تعيشه ، فوجدت حياتها مع زكريا أكثر سلبية وعارا من عنوسها التي هي أشرف ألف مرة من أن تكون مبرا أو وعاء لمنه في لقاء جنسي بدا خاليا من أي معنى ، إضافة إلى أن الطفل في أحضانها بدا هو الآخر لا يستحق الحياة ، لأن أباه ذلك النتن الكلب زكريا⁽²⁾ .

إن ضياح شرف مريم أسقط حامدا من دائرة الوهم التي عاش فيها ستة عشر عاما يوما وراء يوم ، وهو يظن أن وظيفته القائمة على حماية عرض أخته وظيفته جنيئة عظيمة ، متأسيا أن قضيه الرثية أن يحرق وطنه المقتصب . وما دام حامدا قد خرج من دائرة الواجب الوهمي التجسد في حماية العرض بعد أن ضاعت الأرض ، فإن خروجه إلى امرأة أخرى (إلى أمه) هو بحد ذاته أكفوية أو وهم آخر فيعالمو بقي يتصورها رمز الخلاص والحماية ، لذلك يدرك أن مواجهته للحياة الحقيقية تتمثل في مواجهة عدوه في الصحراء التي تجعله لا يرى أية جدوى في أي شيء بعيدا عن هذه المواجهة مصيره الختامي .

وعلى هذا الأساس لم يبق أمام حامد إلا الصحراء الواسعة ، يواجه فيها الجندي الصهيوني ، فتكون هذه المواجهة الخطوة الأولى تجاه تفعيل قضية الوطن التي يجدر أن تتسبب أية قضية أخرى حتى ولو كانت عرض امرأة معلما بأن بنية التوازي قوية بين مريم والأرض ، حيث إن كليهما مكننا الطرف السلبي من اغتصابهما : «مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها ، والصحراء تسمح للعدو بامتلاكها ، وحامد يحبهما

(1) نفسه ، ص 187 .

(2) نفسه ، ص 175 .

معاً⁽¹¹⁾ . وكان موقف حامد تجاه المرأة / الأرض عزقاً في البداية ، ثم واضح العالم في النهاية ، إذ كانت «الخطوة نحو الصحراء» هي الحرية الوحيدة الممكنة⁽¹²⁾ .

يكتشف حامد في الصحراء أن عدوه الرئيس هو الجندي الصهيوني مقتصب أرضه ، وأن المعركة بينهما يجب أن تبقى قائمة حتى تحرير فلسطين ، لهذا يقرر ألا يكمل حياته تأفها ويموت تأفها⁽¹³⁾ . فيصمم على المواجهة وقتل عدوه . وكذلك تكتشف مريم أن عدوها الحقيقي في أساساتها القائمة في الوضع الاجتماعي ليست في جسدها ، وإنما في زكريا رمز الخيانة والانتهازية ، فتقرر أن تتحدها وسوف تحكم على نفسها بالموت لو سمحت له أن يعتبرني مجرد عمر في حياته . يصدق منه في ونفسي⁽¹⁴⁾ .

ثم تحدث المواجهة الفعلية بين مريم والأنثى الجسد وزكريا الذكر «الثنى» عندما يطلب منها أن تسقط الجنين ، فيهددها بالطلاق إذا لم تسقطه : «إذا لم تستطيعي إسقاط ذلك القود الصغير» (. .) فأنت طائفة . . طائفة . . طائفة . .⁽¹⁵⁾ . وتنتهي المواجهة بينهما ، بأن يصددها زكريا بالجدار ، فيجرح الجنين ، ثم تطعنه مريم بالسكين في موضع رجولته : «كأن النصل يطوس في عاتقه ، فوق فخذه مباشرة⁽¹⁶⁾ » . فتحرر نفسها من عبودية الهيمنة الذكرية على طريقة تحرر المجتمع من «القيادات التي يشبه زعماءها شخصية زكريا⁽¹⁷⁾» !!

وتنتهي الرواية بأصوات «الدم» رداً على الصمت الذي أودى بحياة «رجال في الشمس» ، إحياء بتعميق الدلالة الترميزية التي أخرجت مريم وحامداً من وهمهما وموتهما طيلة ستة عشر عاماً ، إلى الكفاح المسلح ضد زكريا «الثنى» وأشيائه ، وضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، وهذا يتحقق بالتحويل من زمن الموت (دقائق الساعة

(11) خالدة سعيد : خروكة الإبداع ، ص 245 .

(12) نفسه ، ص 253 .

(13) غسان كنفاني : الألف تكلمة ، المجلد الأول : الروايات ، ما تبقى لكم ، ص 201-202 .

(14) نفسه ، ص 207 .

(15) نفسه ، ص 229 .

(16) نفسه ، ص 230 .

(17) إبراهيم خليل . قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم . المعرفة ، م 11 ، ص 130 ، 1975 ، ص 159 .

الرنيبة) إلى زمن الثورة (دقات الخطوات في الصحراء) ، هذا الزمن الذي أنتج في نهاية الرواية حرية مريم بموت زكريا المتوحد مع زمن الموت ، وحرية حامد بخطواته التي تتحكم بترويض الجندي الصهيوني بكل قوة وذلك استعداداً للمواجهة على أرض تعشق عاشقها الفلسطيني رمز الظهارة ، وترفض مختصها الصهيوني رمز الدنس ، فكانت صورة الأرض «كائنات حيا ، تتمدد وتنفس ، وتمتلئ بالحيوية والحركة ، تتضامن مع الذي يندق بخطواته الواثقة صدرها ، إذ لا مقر أمامه عن تقيلها والالتحام بها رغم ما تحمله من رعب»⁽¹⁾ .

هكذا تنشأ حركية الثورة الجديدة التي انبثت الفلسطيني (مريم وحامد) بعد ستة عشر عاماً من الموت ، لتبدأ الحياة الجديدة بولادة مريم «خارج ذلك التعش المعلق فوق الجدار : تدق في جيبني إصرارها الفاسي الذي لا يرحم ، تدق فوقه هناك قطعة من الموت . تدق . تدق . تدق»⁽²⁾ ، حيث تتوحد مريم مع الصحراء في الاحتفال بخطوات حامد الثائر ، فتتصرد خطواته على سكون خطوات «رجال في الشمس» بوصف الرجال فيها ماتوا ، لأنهم لم يدقوا جدران الخزان ، فجعلوا الموت المتمثل بأي الخيزران فاقد الرجولة المشابه لـزكريا الثمن يحملهم جرعة موتهم ، مخاطباً جثثهم : «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا إلا لماذا؟»⁽³⁾ .

تبدو المفارقة الثقافية الترميزية بين المرأة في «رجال في الشمس» والمرأة في «ما تبقى لكم» تعني الانتقال من الفردية إلى التبشير بالجماعية الثورية ، ومن السلبية (العرض) إلى الإيجابية (الأرض) ، خاصة أن الوعي الذكوري الذي همش المرأة ، ما

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 248 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، ما تبقى لكم ، ص 233 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات رجال في الشمس ، ص 152 . ويعلق فضل الشقيب على هذا السؤال بقوله : «لقد كان سؤالاً غريباً ، فصحا لا شك فيه أنه الثلاثة قد دقوا جدران الخزان ، وصرخوا ، واستجدوا ، ونعلوا كل ما في طاقتهم ، ليحتفظوا بالرمق الأخير ، فذلك ما دفعه كل إنسان ، متشبث بالحياة . لقد مات الثلاثة اختناقاً ، لا لأنهم لم يدقوا جدران الخزان ، بل لأنه لم يكن هناك من يسمعهم . وإذا كان هناك من سمعهم ، فإنه لم يكلف نفسه عيـد ليدتهم» انظر : فضل الشقيب : هكذا تنهي القصص ، هكذا تبدأ ، انطباعات شخصية عن حياة غسان كنفاني وباسل الكبيسي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1983 ، ص 44 .

هو في نهاية المطاف إلا خرافة واهية ، ولا يد في النهاية من ولادة البطل الذي يخوض كفاح البحث عن أمه / وطنه ، وولادة البطلقة القادرة على حماية ذاتها . وليس قصد كنفاني في كل الأحوال أن يدافع عن شرف المرأة⁽¹⁾ ، لأن الفهم الحقيقي للرواية يعني الثورة والدفاع عن الأرض ، أو كما يرى روجر أثن : مقاومة العدو الذي حط من قدر العائلة على المستويين العام والخاص⁽²⁾ .

فسقوط مريم يدل على العيب والوهم الذي مارسته الذكر لحماية الأنثى / العرض ، في حين تقاطع الذكر عن حماية أرضه المختصة . ويكفي أن تكون هذه الفكرة أهم عناصر لمجاذ هذه الرواية وديوميتها بوصفها تنبع علاقة الإنسان بالأرض والعرض ، إذ يجب أن تكون الأرض قبل العرض ، لأن التفريط في الأولى هو التفريط عنه في الثانية وليس العكس . فالاحتلال هو السبب المباشر في ضياع الأرض ، وبالتالي في ضياع العرض ، ونشريد الناس ، وموت سالم الغدائي ، وسقوط زكريا ، وموت الأب ، وضياع الأم ، وتحقيق المصائب والآفات كلها في المنفى . وأن الحلم الذي يسعى إليه حامد في جمع شمل عائلته «سأتزوج حين أجمع العائلة من جديد في بيت أفضل من هذا المحجر القمي»⁽³⁾ ، لن يتم إلا بتحرير الأرض من الاحتلال . وبناء على هذه الشيمة المركزية تدعو الرواية بطريقة راعية إلى صياغة الكفاح المسلح في سياق الثورة الاجتماعية لمحاربة المحتل الصهيوني ، وإلى تجاوز المصائر الذاتية الوهمية المستنزفة للحياة في شتونها الفردية التي يصعب أن تجد حلولاً شافية لها بعيداً عن استرجاع الأم/الأرض .

وكما استطاعت مريم أن تنصرف في معركتها ضد زكريا عندما أعطيت حريتها الاجتماعية ، وأن تحقق أكثر مما كان يظنه حامد منها لغسل العار ، فإنه كان بإمكانها أن تكون أقوى من جسدها الذي احتللت فيه ، لو تركت منذ البداية أن تمارس حياة الحرية والمسؤولية ، فحامد نفسه يعد مميماً قيمياً عاتية عن سلبيات عندما جعل مهمته حججها عن الآخر ، لتصبح غير مجرية ، وغير قادرة على أن ترسم مصيرها بنفسها ،

(1) عز الدين المناصرة ، مقدمة في نظرية المقارنة ، ص 221 .

(2) روجر أثن : الرواية العربية (مقدمة تأريخية ونقدية) ، ترجمة منير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1968 ، ص 116 .

(3) غسان كنفاني : الأثر الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، ما تبقى لكم ، ص 198 .

فكان سقوطها سهلا بعد أن اصطدمت بأول رجل تعرفت إليه عن طريق حامد الذي تنفست الحياة من خلاله وبطريقته الخاصة ، لا كما تريد هي : «ما الذي كنت تعتقده يا حامد المسكين؟ أن يظل المحرمان محروما على هذه الأرض الخصبة؟ أن أنصرف حياتي أمام سرور ذلك المعلق ، أستوحى فيه رجلا من يافا اسعد فتحي ، كان يحضر بصمت وكبرياء همرا يليق بابنة أبي حامد؟ لقد ضاعت يافا أيها التميمي ، ضاعت ، ضاعت ، وضاع فتحي ، وضاع كل شيء»⁽¹⁾ ، وفي هذا الكلام إدانة لندكورة المصطعدة للمرأة والخائفة لقدراتها ، وفي الوقت ذاته يشير إلى اعتبار ضياع مريم وكل ما حولها يسير متوازيا مع ضياع الوطن .



«ما تبقى لكم عنوان موح ، يصوغ في المقام الأول شخصية مريم / العذراء بعد النكبة ، والشخصيات الأخرى تدور حول هذه الشخصية المحورية . ابتداء من الخاتلة العوض عن الأم التي توصي حامدا أن يجعل بزواج أخته لتعمرها بخطورة غنوصتها ، ومرورا بحامد الذي يحرم هذه الأخت العذراء لبزواجها زواجا شريفا كما يدعي ، ثم مرورا بالأم التي شكل غيابها نقطة ضعف ووهم وأمل للإنقاذ في شخصيتي مريم وحامد . . ونهاية بزكريا الذي عرف كيف يغتفك بالجوهرة المحصنة ليحبر حامدا على أن يزوجهها له بلا ثمن ، وباغتصاب فلسطين السبب الأول لما يحدث في حياة الفلسطيني من مأسا .

ومن الناحية الاجتماعية غير الرمزية لم يكن بإمكان حامد أن يعمل عاردا بعد أن ضاعت قيم الشرف بسقوط الأرض بأيدي المحتلين ، لذلك رحل ، ولم يكن بإمكان زكريا سوى أن يقتل الحنين الذي في بطن مريم ، لأنه يريد لها جسدا يفرغ فيه كيته وشهوته . وماذا بإمكان خالتها قبل موتها ، أو أمها الغائبة ، أن تفعل غير الحث على تزويجها للتخلص من عبثها ، فتنتهي من مسئولية عنق رجل محرم إلى عنق الزوج؟ ثم أليست هذه الصياغات الموتورة المتضخمة في الدفاع عن العرض هي أكثر ضياعا في ظل نسبان الوطن متمثلا بالأرض العرض الأكبر للإنسان؟

إن ما فعلته مريم بزكريا النتن ، وما اتخذته حامد من فاعلية تحية تحرره من قيوده البواهمة (حراسة العرض) ، هو الذي جعل الرواية ممثلة بالرموز الدافعة إلى التحرر

(1) نفسة ، ص 194-195 .

الثقافي والاجتماعي من قيم الأوهام عن طريق التحول إلى الكفاح المسلح بالسكين في يدي مريم وحامد ، يوصف السكينة المظلم من دنس السقوط للشعب كله الآن سقوط مريم هو كناية عن سقوط الشعب ، مثلما هو نتيجة له . وانتصارها على زكريا هو تحرير هذا الشعب من دنس السقوط وامثاله لإزادته ⁽¹⁾ .



إن الروايات الأربع لكفاني : «رجال في الشمس» و«ما بقي لكم» و«عائد إلى حيفا» و«أم سعد» تعد حلقات مترابطة في سلسلة واحدة . والفرض الرئيس الذي يربط بينها تصور حياة الفلسطينيين ذكرا وأنثى في ظل وعيه الغيب الذي يحول بينه وبين العمل على تحرير أرضه !! هكذا ولدت «ما بقي لكم» بوصفها سؤالا مصيريا له إجابة وحيدة ، وهي : «ما تبقى لكم سوى الذل والعار والفقر والضياع ، فتحركوا طن خنبروا غيبا ، لأنه لم يعد هناك شيء ، تخسرونه ⁽²⁾» . وبالتالي لم يبق إلا الصراع ، صراع حامد مع العدو الصهيوني ، دنس الأرض ، وصراع مريم مع العدو الاجتماعي الداخلي زكريا الثمن ، دنس العرض ، وفي هذين الصراعين تكمن حركية التكامل المذكوري والأنثوي في طقوسية الصراع في الرواية ، وخاصة صراع حامد من أجل الأرض التي يكتشف أنها حبيسته ، ويكتشف رجولته من خلال علاقته بها ، فيعانتها مدركا أن وجوده لا يكتمل بعودته إلى أمه الحقيقية الغائبة ، فوفا في الشقاء بالصحراء ، بالأرض ، وفناءه عنها . وعند هذا فقط يكتمل وجوده . وتتكامل شخصيته ⁽³⁾ . وبالتالي لا يصح عمده مباء ووهما في حراسة عرض أخيه الذي اخترسه زكريا رمز القيمة السلبية في الأمة ⁽⁴⁾ في ربع ساعة ! نتيجة لعدم إيمان المذكور بضرورة تحرير المرأة الذاتي ضد أعدائها ، وأن تختار بناء تصرفاتها في الواقع الاجتماعي بحرية نسبية .

كان على حامد أن يتوجه إلى الصراع مع عدوه الصهيوني منذ النكبة . وكان على البيته نفسها أن تعطي لرمح حرية المواجهة وحماية الذات داخل البنية

(1) يوجيف سامي اليوسف : غيبان كفاني ، رعشة للألمة ، ص 35 .

(2) جمال بنيرة : دراسات نقدية ، ص 14 .

(3) خلال حرب : قراءة جديدة لرواية ما بقي لكم ، مجلة الآداب ، ص 28 .

(4) رضى بنى عاشور : الطريق إلى الحيمة الأخرى ، ص 78 .

الاجتماعية ، لأن بإمكانها أن تكون واعية مثقفة متحررة من عقدها الجسدية . ومن هذه الرؤية التحريضية أنتجت الرواية مغزاها الجمالي الترميزي المتكئ على الواقعي في الحياة الفلسطينية بما يحمله من تهميش للمرأة ، وخنقها في الدور الذكوري بأوهام حماية العرض ، بما يعني انهدام هذه القيم الزائفة في لحظات قد لا تتجاوز الدقائق ، كما حدث مع مريم بوصفها رمزا للعرض وأوهامه ، لا بوصفها إنسانا له قدرات فاعلة في المجتمع .

وخلاصة القول أن رواية «ما تبقى لكم» ولدت بإرادة الأنتي (مريم) التي جعلت السكين تبرز في جسم الحبيبة ، هازئة بالشهوة ، ودفع الحب . وإرادة الذكر (حامد) الذي وقف وقفة الند أمام خصمه متمتعا بإرادة جديدة⁽¹⁾ ، هي إرادة الثورة التي بإمكانها أن تظهر عرض الفلسطيني وأرضه من الدنس المتمثل في ذكرى الفلسطيني ، والجندى الصهيوني معا .

رابعاً : الحب والجنس :

لم يشغل موضوع الحب جانبا مهما في روايات كتفاني الرئيسة : «رجال في الشمس» ، «وما تبقى لكم» ، «وعائد إلى حيفا» ، «أم سعد» ، إذ تقوم العلاقات العاطفية فيها داخل العلاقات الزوجية ، في حين اهتمت بعض أعماله القصصية القصيرة ، وكذلك رسائله إلى غادة السمان بهذا الجانب⁽²⁾ ، لكنها ليست من ضمن مصادر بحثنا .

أما الجنس إلا كثر إرباكا لأي قاص فلسطيني ، فقد وظف رمزيا ، كما لاحظنا سابقا ، في روايتي «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» ، ثم شغل العلاقة الرئيسة بين الرجل والمرأة في رواية «الشيء الآخر» ، ليس كحل بدوره أحد العوامل الرئيسة التي جعلت الباحثين يتجاهلون هذه الرواية في دراساتهم عن كتفاني .

(1) غسان كتفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، مقدمة إحسان عباس ، ص 25 .

(2) انظر : مصطفى عبد الولي : غسان كتفاني ، ص 59-101 .

أ. في الروايات غير المكتملة :

نجد في روايات كنفاني غير المكتملة بعض قضايا الحب والجنس ، فلو توقفنا بداية عند «العاشق» نجدها تشير إلى أن العشق فاعل في حياة البطل «عبد الكريم» أو «قاسم» أو «حسين» أو «الشيطان» ذاته المطارد في عهد الاندثار الإنجليزي على فلسطين . وقد حلت الأرض محل المرأة في حياة «العاشق» ، لذلك لم يستطع الكاتب الإنجليزي «بلاك» أن يقبض عليه بسبب قوة العلاقة التي تربط بينه وبين أرضه المغتصبة . يقول «بلاك» : «أقول لنفسي وأنا عائد مع الخيبة والمرارة والتعب إن الأرض ذاتها هي المتواطئة والشريكة ، وإنك كي تقبض على عبد الكريم عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض⁽¹⁾» . كما أن العلاقة الحميمة بين العاشق وفرسه تشابه العلاقة بين العاشقين ، بحيث يصبح جمر النار الذي وطئه هذا العاشق ، فلفت أنظار الناس إليه أهون من نار العشق ، «إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها ، ولذلك لم يحس بها . إنه عاشق⁽²⁾» ، فصار اسمد لديهم «العاشق» .

لم تكتمل رواية «العاشق» ، فتوقفت في اللحظة التي يلتقي فيها العاشق بزینب ربة الشيخ عباس الذي وجد في ظهور حسين (العاشق) فرصة كبيرة ليزوجه إياها بعد أن استشهد أبوها وهي صغيرة في الجبال ضد الإنجليز وضاعت أمها في معجونهم . قال له : «سأعطيك زينب» . إن تونت على الحير⁽³⁾ .

وننتهي الرواية بالفقرة التالية على لسان العاشق : «كنت أتوقع أن يحدث كل شيء ، تلك اللحظة . إلا أن أسمع الحاج عباس يلفظ تلك الجملة بهذه البساطة : وكأنما من وقع اللقطة المفاجئة طار بصري إلى زينب دون إرادة مني فاستدارت منتفضة وهزئت صوب الباب ، ولكنني ، في أقل من اللحظة ، لحت وجهيها ورأيتة جميلاً حقاً...»⁽⁴⁾ .

قرر الحاج عباس التخلص من زينب عن طريق أي زواج ، بعد أن رأى جسدها

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، العاشق ، ص 447 .

(2) نفسه ، ص 428 .

(3) نفسه ، ص 464 .

(4) نفسه ، ص 467 .

الأنثوي ظاهراً : « كانت زينب قد كبرت فجأة في بيتي ، اثبتت جسدها على حبي مرة تحت ثوبها ؛ كأن الأمر قد تم بين العشي والصباح⁽¹⁾ » . لذلك وجد العاشق « الرجل المناسب⁽²⁾ » ، فعرض عليه أن يتزوجها بوصفه أحد الفلاحين القرياء ، الذين يعيشون دون « ظهر » يستندهم ، فيواجهه يستد زينب وتستند . هنا يتجسد الموقف الاجتماعي الذي جعل الشيخ عباس يختار العاشق المقصوع من شجرة ليكون زوجاً لريبتة ، لأنها ليست ابنته ، كما أن والدها الشهيد وأميها المسجونة لن يشقعا لها فيحسنا من وضعها الاجتماعي الذي لم يتجاوز دور الخادمة .

ربما لو اكتملت الرواية ، لأوجدت كنفاني رؤية ثورية قيادية في سياق هذين البطولين (العاشق وزينب) ، حيث يمكن أن يعزى من خلالهما القيم الإقطاعية التي استخدمت أبناء الثوار بوصفهم خدما . إضافة إلى أن رواية « العاشق » تعد من أهم روايات كنفاني احشوا للكثير من الدلالات المهمة عن العشق⁽³⁾ للأرض والقرى والمرأة .

هل يمكن أن نحسب بالنهاية ؟ ربما نستطيع أن نقيم علاقة عشق حقيقية بين العاشق وزينب ، بما يكشف عن بناء علاقة اجتماعية جديدة بين أفراد طبقة الفقراء في مواجهة الاستعمار الإنجليزي وحلفائه الإقطاعيين .

وفي « برقوق ليسان » بطولة ثورية رمزية تشغلها « سعادة⁽⁴⁾ » مناضلة فلسطينية جميلة بملاحق قاسية ، خاضت تجربة تأسيس أول خلية فدائية بقيادتها عام 1962 . كان بإمكان هذه الرواية أن تقدم النموذج الكنفاني الوحيد لبطولة المرأة الإنسان وإمكاناتها الثورية والثقافية في المقاومة الوطنية الفلسطينية ، خاصة أن سعاد هذه

(1) نفسه ، ص 455 .

(2) نفسه ، ص 455 .

(3) يمكن النظر في دلالات الرواية والعشق : عبد الرحمن بسو : استلهام النسيج ، ص 211-232 .

(4) البطولة الفعلية في الرواية هي المعجزة أبو القاسم ، والد الشهيد قاسم الضداني . وليس إشارة إلى بطلة سعاد إلا من خلال حواشي الرواية ، ومن جهة إعطاء دور فاعل لهذه الشخصية فيها لو اكتملت الرواية . انظر قراءة لبطولة « أبو القاسم » : عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الجديدة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1973 ، ص 146-151 .

يسارية جربت عدة أحزاب وتنظيمات تقدمية بعثية وشيوعية ، ووجدت نفسها أخيراً مقتنعة بالانتماء إلى الفرع الفلسطيني (شباب الثار) من حركة القوميين العرب ، حيث تمازجت في التكفاح المسلح داخل الأرض المحتلة ، مؤكدة على أن أسلوب حياتها سيختلف عن أسلوب حياة أمها التي تصفها بقولها : «ماذا كانت تفعل أمي طوال عمرها ، نشتغل بالصنارة وتقني عينيها كي تبدو طاولة أبي طاولة محترمة أمام ضيوفه⁽¹⁾» .

وكان من الممكن أيضاً أن يقدم لنا كنفاني سياقاً مهماً عن علاقة «معاده» العاطفية بالآخر الرجل في سياق الثورة وفي سياق الواقع الاجتماعي ، لكن ابتار هذه الرواية حجب هذا السياق .

والطريف في هذه الرواية أن صورة الأرض في أجواء بطونة المرأة اختلخت ، حيث ماثلت جسد الرجل (الشهيد قاسم) ، لذلك كانت بداية الرواية تشابه بين الأرض وجسد الشهيد الذي قتلته رصاصات جنود الاحتلال . «عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شامع ، مثقب بالرصاص⁽²⁾» . وفي صورة أخرى : «بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص ، يتضرج زهر البرقوق ، ويكاد المرء يسمع زفير الدم يتدفق من تحته⁽³⁾» . فإن كانت الأرض - كما لاحظنا في الروايات السابقة - تماثل جسد المرأة في تصور أبي قيس في «رجال في الشمس» أو تصور حاسد في «ما تبقى لكم» أو في علاقة العاشق بها في رواية «العاشق» ، أو في العلاقة الحميمة بين أم سعد والأرض ، فإنها في رواية «برقوق بيان» تماثل جسد رجل مغطى بدعائه ، حيث يقطف منها والد الشهيد «قاسم» ورد الجنون الأحمر (دم الشهداء) ، ويقدمه نهاية كل شهر لسعاد رفيقة ابنه ، لتأكيد على التلاحم بين الفلسطيني وأرضه بغض النظر عن جنسه .

وتدل ضاعلية مصاد في الرواية على أن المرأة لم تعد موضوعاً للحب والجنس والحماية أو الاستغلال ، فهي هنا ثائرة ، تمثل حريتها ، وتتمكن في بيت لوحدها . تلقي بالتوار ، وتقودهم في معركة المواجهة . وبالتالي لم يعد الجنس وما يفرضه من

(1) فسان كنفاني : الأثر الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، برقوق نيسان ، ص 590 .

(2) نفسه ، ص 581 .

(3) نفسه ، ص 585 .

جسدية معزوقا ، يحطمها ويحجبها عن خوضي أعقد بنى الحياة متمثلة بالثورة المسلحة . كما أن تحول المرأة إلى شخصية فاعلة من خلال الثورة يفترض تحول الرجل في حياتها إلى أرض مفعولة تنتظر من يحررها من قيودها ، حتى وإن كانت شخصية الأرض متمثلة في شخصية الشهيد قاسم .

لعل ذكورية البطل الثوري/سعد وسعيد في رواية «أم سعد» ، هي التي دفعت كنفاني فيما بعد إلى أن يكتب «برفوق نيسان» ، فيجعل بطولتها الرمزية للفدائية سعد ، كنوع من أنواع التكفير الجسالي عما حدث في «أم سعد» ، لأنه مهما قيل عن أهمية رواية «أم سعد» في طرح بطولة المرأة ، فإن هذا الطرح يعد ثانويا قياسا للاحتفال بشخصيتي سعد وسعيد الفدائيين على حساب أهمهما «أم سعد» ، أو على حساب إغفال أن يكون لهذه الأم بنت تماثل سعدا أو سعيدا في الانتماء إلى الثورة .



أما «الأعمى والأطرش» فتصور شخصية أرملة الشهيد «زينة» التي تكاد لتربية أطفالها ، لكنها تقع فريسة لمصطفى أحد مسؤولي التنظيم الفلسطيني (جماعة الطق طق) والإخانة ، فيستغلها جسديا ، ولا نزاهة إلا بأكية ، أو صارخة تندب عرضها الضائع على يديه حين خدعها : «تبكي وتضرب رأسها على الحائط ، وقالت إنها خدعت ، وأخذت تردد كلمات بأكية «أولادي تعبي . عرضي! عرضي! عرضي»⁽¹⁾ . إذ حذف مصطفى إغاشة ولدين من أولادها لما عرفت أنها تعمل خادمة ، ووعدا أن يعيد إليها الإغاشة ، مستغلا جسدها تحت طائلة العوز الشديد للخبز .

ويتوقف كنفاني في روايته هذه في اللحظة التي فكر فيها الأطرش أن يتنقم «زينة» ، فيستل عمر مصطفى «من عروق رقبته»⁽²⁾ أو أن يدفعه إلى أن يتزوجها سرا لعرضها . فهو أدرك أن ما يفعله «مصطفى» لا يعدو أن يكون استغلالا ، خاصة أنه من أكثر المدافعين عن كرامات الولي عبد العاطي المتجسدة بقبوره والشجرة ، مما صمغ الناس في الخيم بعد ضياعهم في النكبة .

فصت «زينة» حكايتها على الأطرش فتأثر كثيرا ، رغم أنه لم يسمع حرفا واحدا

(1) نسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، «الأعمى والأطرش» ، ص 516 .

(2) نفسه ، ص 575 .

بما قالت ، لكنه فهم أن مصطفى هو السبب في مأساتها ، وأن الولي عيد العاطلي يشارك مصطفى في تكريس المآسي والخرافات بين الناس ، فهما المحوقان اللذان يكبلان حياة الفلسطينيين الاجتماعية في مخيمات النجوع ، وبالتالي كان «تدمير قبر الولي ، والتصدي لمصطفى ، وتوعية جموع اللاجئين ، تشكل كلها وحدة عضوية لا تنقسم»⁽¹⁾ . وعلى هذا الأساس من الوعي ستحل مشكلة زينة / المرأة ، عن طريق تصفية أعداء الثورة .

قدمت شخصيتا زينب و زينة في روايتي «العاشق» و«الأعمى والأطرش» إشارتين عابرتين عن استغلال المرأة في الحياة الاجتماعية التي تتأثر كثيرا بالأوضاع السياسية السائدة ، فقد استغلت كل منهما بوضف زينب ابنة شهيد ، وزينة أرملة شهيد ، في الخدمة الجنائية عند زينب ، أو في الجنس غير الشرعي عند زينة . بسبب فلولف النكبة التي غيبت الرجل الحامي من حياتيهما ، فاستغلتهما الآخر الإقطاعي أو الانتهازي . على عكس ذلك ظهرت سماد الشائرة التي أسست خلية فدائية ، فهي مناضلة مثقفة : لا تختلف في امثلاك حريتها عن أي رجل مثقف مناضل !!

ب . الشيء الآخر (من قتل ليلي الحايك) .

لم يهتم دارسو كتفاني بهذه الرواية ، فعلموها بما «شاذا فوق الأرض التي ألبت غسان كتفاني روايتها»⁽²⁾ وأسقطوها من بيليوغرافيا مؤلفاته⁽³⁾ . والسبب انشغال هذه الرواية بالعلاقات الجنسية غير الشرعية ؛ بوصفها موضوعا غريبا عن شخصية كتفاني

(1) عيد فرحمن يمينو : استلهام التاريخ ، ص 355-356 .

(2) فاروق واتني : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 51 .

(3) انظر على سبيل المثال : الفارابي عيد اللطيف وشيكر أبو ياسين - العالم الروائي عند غسان كتفاني من خلال رجال في الشمس ، ص 18 .

الذي أسس لرواية المقاومة في الكتابة السرديّة الفلسطينية⁽¹⁾.

لكن نشر عادة السبّان لرسائل كتفاني إليها عام 1992 ، بما فيها من خصوصيات عاطفية ، وندت الآراء المتناقضة في التأييد والمعارضة⁽²⁾ ، بحيث فتحت الباب على مصراعيه لإعادة قراءة الهامشي (العاطفي والجنسي) في كتابات كتفاني المختلفة ، فوجد بعض النقاد في علاقة كتفاني بالمرأة أنها علاقة ثابتة ورثية ، وأنه : « منذ وقت مبكر يحلم في شخصيات أعماله الأدبية بالمرأة القوية - اللامتلكة - المتمردة على الرجل الراهن »⁽³⁾ .

إن صالحاً بطل رواية « الشيء الأخير » محام أحب زوجته دينا « الحبيبة الرائعة » كما يسميها⁽⁴⁾ ، وهي تحبه ، بل يزداد حبها له كلما أنقذ حياة موكله ، فتنام معه وكأنها تنام « مع إله من نوع نادر بعث الناس فجأة إلى الحياة »⁽⁵⁾ .

11 : وفي قلتنا يمكن إيجاد شبه علاقة خفية بين الجريمة موضح هذه الرواية وبين الجريمة الصهيونية في فلسطين ، إذ المهم في النهاية كما تفصل الرواية إلى ذلك ، هو أن القضاء أصم ، لأنه يعطي الحق لمن تكون قصته منطقية ، لا واقعية ، حيث يظهر الموقف الإسرائيلي «العا هو المور عالمياً لأنه الأكثر منطقية ، والقانون الدولي لا تهمة الوقائع الإجرامية التي فعلها الصهيونية في فلسطين ، وبما الذي يصمه هو تبرير الفعل والدفاع عنه ، فكما أصبح صالح الذي اغتصب المرأة بريثا والمرأة هي الجريمة : أو أصبح هو تلس القاتل والقاتل الحقيقي طامعاً ، فإن حالة الصهيونية في فلسطين لا تختلف عن ذلك كثيراً من وجهة نظر القانون الدولي الذي يبرر أفعال إسرائيل على اعتبار أنها منطقية الحماية الذاتية لا الإجرام .

(2) انظر عن إشكالية الرسائل بين التأييد والمعارضة : مصطفى الولي : غسان كتفاني ، تكامل الشخصية واختزالها ، ص 145-147 ويخصص الباحث رأي نقاد المصيريين للرسائل بقوله : « رجل أسطوري من خارج الحياة ، لا يعنى له الحب ولا الحرية ولا العيش كما هو واقع الحياة . وامرأة تلففت بكيندها وشربوا زلة رجل تصادع أسطوريته وعظمته في لحظة ضعف أمامها فتعكت به حباً ، وعاشت على أسجاده بعد موته ، وتلاهما مدان . أما إدانة المرأة فهي الأشد والأعنف انسجاماً وواقع التقابل في المجتمع ، ثم ترسيخاً لوعي النساء » ، ص 142 .

(3) مصطفى الولي : غسان كتفاني تكامل الشخصية واختزالها ، ص 47 .

(4) غسان كتفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، الشيء الأخير ، ص 617 .

(5) نفسه ، ص 619 .

وفي الوقت نفسه يقيم صالح علاقة شهوانية جنسية مع ليلى الحايك، صديقة زوجها التي تحب زوجها «سعيد الحايك» والذي يحبها هو الآخر إلى حد الجنون، لتصبح العلاقة بين صالح وليلى إنكسالية كبيرة تتمتع في ظل علاقتهما زوجيتين مستقرتين منجستين مثلثتين بالحُب . ثم تقتل ليلى في ظروف غامضة ، ويكون صالح هو المتهم الوحيد بقتلها ، لتؤكد على أن المصادفة تلعب دورا كبيرا في ترتيب الأحداث ضده ، فتجبره إلى حبل المشنقة بعد أن واجه بالصمت جلسات المحكمة خوفا من الفضيحة : لأن إنفاذ حياته يعتمد على أن يعترف بالعلاقة الجنسية غير الشرعية التي ستدمر العائلتين .

من هنا يكتب صالح الرواية في صيغة اعتراف يكشف فيه علاقاته الجنسية مع ليلى الحايك ، ويوصي بتسليم الاعتراف لزوجته بعد إعدامه ، حيث تبدأ الرواية من نهايتها المشتملة بقوله : «أنا لم أقتل ليلى الحايك .. أقولها لك أنت يا دينا الحبيبة الرائعة . وأقولها لكم جميعا أيضا»⁽¹⁾ . وتقف الرواية عند قوله قبل صفحتين من نهايتها : «إنني أمتحك هذه الأوراق يا زوجتي الحبيبة ، ألتصرف في فيها كما تشائين»⁽²⁾ ، أي بعد موته شتقا .

ولعل أهم ما في هذه الأوراق أن صالحا لم يقتل ليلى الحايك ، وأن ما بينهما لا يتجاوز خيانة زوجية من الصعب الإعلان عنها أمام الآخرين ، محبلا القائل إلى مجهول : «شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك ، شيء لم يعرفه القانون ولا يريد أن يصرفه . شيء موجود فينا ، فيك أنت (دينا) ، غي أنا ، في زوجها ، وفي كل شيء أحاط بنا جميعا منذ مولدنا»⁽³⁾ . وهذا الشيء / الوحش الغامض جعل الرواية تبدأ مغلفة وتنتهي مغلفة ، وهي تبحث ، على الطريقة البولييسية ، عن الشيء المجهول الذي هو السبب في مقتل ليلى الحايك ، وجر عشيقها إلى حبل المشنقة

اعتقد صالح أن الفكاهة من العلاقة الجنسية بينه وبين ليلى الحايك بعد أن توطدت هذه العلاقة أن يوث أحدهما ، ولأنه يريد ليلى وزوجه معا ، ولا يريد أن يترك أيًا منهما ، فقد فضل أن تكون ليلى التي «تنوّد باحتياج مشير ، وليس بوسع الرجل

(1) نفسه ، ص 617 .

(2) نفسه ، ص 759-761 .

(3) نفسه ، ص 619-620 .

العاقل أن يمنع نفسه من التفكير بها كحقيقة⁽¹⁾ جثة ، ليتخلص من العلاقة الجنسية التي غدت تخيفه من زاوية إمكانية تحولها إلى حب وفضيحة ، حيث علاقته بها في البداية لم تتجاوز الشهوة التي دفعته إلى امرأة غير زوجه .

وهنا يهاجم صالحي القانون الذي لم يدرك كينونة الحب التي لا تعني الإخلاص لزوجة أو زوج ، بغدر ضرورة أن تغارس المرأة أو الرجل الجنس مع غير زوجها أو زوجها في صباق علاقة عشق شهوانية أخرى غير العلاقة الزوجية ، ليسنى لها أن تدافع عن أوثقها أمام زوجها الذي تحبه حقاً ، كما يتسنى له أن يجدد حبه لزوجته ، لأن الحقيقة الوحيدة في العالم - كما يقول - ليست القانون ، وإنما النساء ، فالافتقار على المرأة الواحدة ، كما يعتقد ، تكريس للعادة في الحب والجنس ، وهو ضد هذا التكريس لصالحي بناء تعددية العلاقات : «إننا حين نحب زوجاتنا وعشيقاتنا ، فإن كمية الفراش في حبتنا لهن تصبح كمية صغيرة ، ونحن حين نذهب إلى الفراش مع امرأة أخرى فإننا لا نعطيها حباً ، ولكن نعطي أنفسنا اكتفاء عن نوع لم يعد من اليسير الحصول عليه في فراش الزوج والزوجة . ليلى الحايك لم تخفي ، وأنا لم أحيها ، وقد ذهبت إلى الفراش تحت دافع من المصادفة والاشتهاء والتغيير ، ونحن لم نستعمل في علاقتنا حصّة زوجها منها أو حصّة زوجتي مني ، ولكننا استعملنا القوة الغائضة التي أفرزتها المصادفة والشهوة بخارج طرق العادة⁽²⁾ » .

هذه العلاقة التي شكلت محور رواية «الشيء الآخر...» أثبتت ، كما نعتقد ، في رسائل كنفاني بعد ذلك إلى غادة السمان ، فكل الرسائل تشير بطريقة أو بأخرى إلى هذه الحقيقة⁽³⁾ ، أي حقيقة المعاناة التي عاشها كنفاني بسبب ازدواجية العلاقة التي حيرته بين زوجه «أنني كنفاني» وغادة السمان .

رأى صالحي أن الجنس بين الزوجين يشحوك مع الزمن من المغامرة إلى الواجب ، وأنه لا بد من «الخيانة الزوجية» لجعل الزوجة معنى متجدداً ، على أساس أن الزوجة «قيمة اجتماعية رائعة ، ولكن كي تظل أنثى يتوجب علينا أن نعرفها أقل ، وكي

(1) نفسه ، ص 633 .

(2) نفسه ، ص 654 .

(3) انظر : حسين الناصرة : «الغناص بين الرسائل إلى غادة السمان والرواية عند غسان كنفاني» ، ص 131 . الشعب ، عمان ، العدد 4039 ، 21 تموز 1994 .

لجعلها تتوقد أكثر يجب أن نحولها كلنا مضت إلى الفراش ، إلى امرأة أخرى امرأة قايمة⁽¹⁾ ، ولا تصبح امرأة إلا بمضاجعة غيرها ، على اعتبار أن الزوج شهواني بطبيعته يريد التعددية أي أن كل زوج يطوي نفسه على قرار عميق بأن يتم مع كل نساء العالم إذا استطاع ذلك⁽²⁾ .

من هنا تشكل ليلي الحايك بالمسبة لصالح ضرورة تعميق صلته بزوجه ، فهي من وجهة نظره لوجه الآخر غير المعروف للناس ، امرأة جميلة مغامرة قوية ، وسافطة شهوانية ، وثائرة على المجتمع في علاقتها معه : «لقد تكشفت لي هذه المرأة عن بئر من الاقتناء لا يمكن سبر غورها ، ووجدت معي فرستها التي لا تعوض نتضحي امرأة أخرى تحقق معي في الفراش مالا تستطيع تحقيقه في أي وقت ولا مع أي إنسان»⁽³⁾ . وبالتالي أصبح الخطر الذي يهدد المغامرة الجنسية الشهوانية أن يتمو الحب بينهما ، فيحل مكان الشهوة ، فيصبح أحدهما تجاه الآخر أكثر من مجرد وسيلة لتفريغ الطاقات الجنسية المكبوتة ، لأنه لا فرق بين العادة والحب في الفراش من وجهة نظره . كما أن ليلي الحايك التي لم تكن زوجة ، ولا حبيبة له ، يجب أن تبقى مصادقة جنسية أو سافطة تختزل «كل النساء»⁽⁴⁾ ، في مغامرتها الجنسية معه ، بل إنها جعلت جسده زوجته دوما مشيرا وجديدا بعد تعطيل عادة الزواج الشرعية بهذه العلاقة غير الشرعية .

هذه هي الفكرة المخوية التي تقوم عليها الرواية بخصوص العلاقة الجنسية داخل ازدواجية الزواج والعشيق ، لتصبح بقية الرواية قائمة على إشكالية التحقيق البوليسية التي تدبر صالحا ، الشهوت الأدلة باستثناء الطعنة التي هي جزء يسير لا يزيد عن نصف دقيقة من مجموع الجريمة الكاملة ، وبالتالي صالح غير قادر على نفي التهمة ، شاعرا بأن شيئا ما هو الذي رتب له الجريمة من أولها إلى آخرها .

ويعيدنا صالح إلى حكاية حدثت له في مراهقته ، حيث اغتصب الخادمة ذات الوجه المجدور والجسد المثير ، ثم استطاع أن يبرهن على براءته أمام والديه ، من خلال

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، الثاني : الآخر ، ص 655 .

(2) نفسه ، ص 655 .

(3) نفسه ، ص 657 .

(4) نفسه ، ص 707 .

تأكيده على قبح وجهها ذليلاً على أنها تكذب . لكنه بعد أن طردت الخادمة ، ندم ،
ودبر لها زواجا ، وأنفق عليها وعلى ابنها الذي رزقت به . والعبرة أن جرمته ضد
الخادمة كانت حقيقة استطاع أن يجعلها وحسا ، في حين لم يستطع أن ينفي وهم
اتهامه بقتل ليلي ، قاذين .

هل روج كنفاني من خلال بطله للخيانة الزوجية ؟ لا نستطيع أن نجزم بإدانته
على هذه الرؤية ، لكن النهاية التي سقط فيها بطلا المخامرة بما تحمله من مساوية
تشير إلى أن ما فعلاه في إطار العلاقة الجنسية غير الشرعية لم يحمل لهما إلا
العقاب ، وأن حياتهما اللتين أنتجتا في دائرة المضاعفات يجب أن تنتهيا بمصادفات
عجيبة غريبة ، وكأن الشيء الآخر المجهول تلاعب بتصويرهما . لذلك كان من
الضروري أن تكون الحياة أكثر وعيا ونظاما ، بخصوص رفض تعويم الجنس غير
الشرعي الآن في هذا التعويم بداية لعلاقات الدمار التي أجبرت البطل على أن
يصمت ولا يعترف بعلاقاته الجنسية التي ستدمر العائلتين . فكان الاختيار الصعب
تفصيل الموت على الفضيحة !!

إن الذي رتب القصة كلها من وجهة نظر البطل هو الشيء الآخر الغامض
والمجهول ، إلا أن الرواية لم تخل من إمكانية التوقع بإعادة التحقيق ، سواء عن طريق
الاعتراف (الرواية) الذي كتبه صالح ثروجه ، أم عن طريقه هو نفسه الذي ربما تنحل
عقدة لسانه ويتكلم عن هذه العلاقة في اللحظة التي يجبرونه فيها إلى الإعدام .
والهم أن رؤية الرواية في النهاية تشير إلى كون القانون أعمى عن معرفة الحقيقة
الكامنة ، وأن القانون بالنائي ليس إلا قدرة الخافي والادعاء على التلاعب بالقضية ،
وبالأدلة ، فكانت التهمة لا بة للخادمة ، رغم أنها المقتصة ، ولا بة صالحا رغم أنه
ليس القاتل ، وفي كل الأحوال تبغى المرأة هي كبش الفداء ، في صرور : الخاصة ،
والزوجة ، والعشيقة ، إذ كل متهم قتل بطريقة خاصة . . والرجل لم يحكم عليه
بالموت إلا لأنه قرر أن يصمت ، فلو تكلم لانتقد نفسه وألحق الفسائح بالنساء .

إن كتابة هذه الرواية ونشرها متسلسلة في مجلة الخواص اللبنانية عام 1966
أفضى بها إلى سباق الكتابة البوليسية ، بما فيها من انغاز الجنس والجريمة الدافعة تجاه
الإثارة على حساب الفن وجمالياته ! ومن هذه الناحية تعد هذه الرواية أضعف
روايات كنفاني فنيا .

خامسا : بنية النماذج النسوية :

انصح من استعراض صور المرأة الرئيسة وعلاقتها بالآخر في روايات كتفاني أن ظهور المرأة كإنسان ، عموما ، كان محدود المساحة والفاعلية قياسا إلى إبراز شخصية الرجل على حساب شخصية المرأة ، ومع ذلك فإن روايات «أم سعدة» وما تبقى لكم «والشيء الآخر» قدمت رؤى مهمة عن شخصية المرأة الأم ، والمرأة الجسد ، إذ يمكن إجمال نماذج المرأة وأبرز علاقاتها بالآخر في النقاط التالية :

❖ المرأة الأم المثالية في تفانيها وقدرتها على الإنتاج اجتماعيا ، وقد فرضت علاقات إيجابية على الواقع باعتبار أنها الرمز الإيجابي في وعي الذكور . وبعد «أم سعدة» النموذج المثالي الذي رسمه كتفاني بطريقة واقعية سحرية تتحول إلى أسطورة مثالية في الرواية الفلسطينية . والأم كما انصح هي النموذج الأكثر فاعلية واقعا ورمزا ، ولعل هذا النموذج الإنساني في إطاره العام هو النموذج النمطي في جل الكتابة الذكورية بوصفه قيمة عليا في التعبير عن إنسانية الحياة وكدها ، ومن هذا النموذج تكتسب المرأة قدسيتها في الوعي الذكوري .

❖ المرأة العذراء الرامزة الضائعة بين رغبات جسدها ، وقيم عذريتها ، وهي مريم في رواية ما تبقى لكم ، حيث استطاع كتفاني من خلال هذه الشخصية أن يوضح بية الوعي الذكوري الثقافي الفلسطيني الذي جعل من قيمة العرض أسطورة تحجر على المرأة ، في حين لم يلتفت هذا الفلسطيني كثيرا ، في مرحلة ما قبل الثورة ، إلى قضايا المصيرية ، وخاصة قضية اغتصاب أرضه ، أو قضية إعطاء المرأة حريتها الذاتية التي يجعلها إنسانا منتجا لا قابعا سلبيًا . ومريم هنا هي النموذج الشايع في إطار علاقة الذكر بحاربه ، وخاصة ينسائه العذراوات كالبينات أو الأخوات المهددات بجلب العار في أية لحظة واقعا أو رمزا ، لأنهن العرض القابل للاستغلال دوما ، لذلك شكلت العذراء عينا على كاهل الشخصية الذكورية ، ولا يتم الخروج من هذا العيب إلا بالزواج الشريف ، أو بالخلاص عن طريق موت الأنثى كتفكير ضمني لذلك كان تفريط مريم بشرفها أشد وطأة على أخوها حامد من أنوث ذاته . حتى وإن وظف هذا التفريط في الرواية توفيقا ورمزيا . بل إن إمكانية قتلها غسلا للعار لا تحقق خلاصا اجتماعيا ينجز الاغتسال من الذنس ، إذ يبقى العرف الاجتماعي مسكونا بالقضية التي تؤثر سلبا على الأسرة كلها .

✽ المرأة الجسد ، وهي ليلي الحايك في علاقتها مع صالح في رواية «الشيء الآخر» من فتل ليلي الحايك ، إذ نجد شخصية هذه المرأة لا تتجاوز كونها جسدا مثيرا لشبقية الرجل في علاقة جنسية غير شرعية ، لتغدو هذه العلاقة - من هذه الناحية - منمردة على العلاقات الجنسية الزوجية العادية . ونتيجة لكونها علاقة غير شرعية تحدث في الوسط البورجوازي ، فإن الموت يكون أخف من الفضيحة ، لذلك تموت ليلي الحايك ، ويحكم على عشيقها بالإعدام بنهمته أنه القاتل . ولا يبقى ظاهرا سوى قيم الشرف الزائفة التي تصف صالحا وزوجه ، وسعيدا وزوجه بأخلاقيات مثالية ، حتى لا تشك الزوجة بزوجه ، أو الزوج بزوجه ، رغم أن الفضيحة مقطوعة بقشة . بينما يجد الناس لاكوا الفضيحة التي حدثت بين صرم وزكريا في الطيقة الكادحة .

✽ المرأة المستغلة ، بسبب ظروف خاصة ، كما حدث مع «زينة» في «الأعمى والأطرش» ، على يدي الشوري الانتهازي . وما حدث مع «زينب» في «العاشق» ، كخادمة في البيت الإقطاعي .

✽ المرأة النائرة/الإنسان ، وهي معاد في «يرقوني نيسان» ، بوصفها المرأة الجديدة التي لو اكتملت الرواية ، لكانت شخصية نسوية تتواضع مع سعد وسعيد في «أم سعد» . حيث تعد هذه المرأة النموذج المناضل المثقف الشوري المتحرر رغم كونه نموذجاً مهيناً .

ولعل هذه الشخصيات النسوية بنماذجها الخمسة خلعت رؤية كتفاني للنسوية في رواياته ، وليست الشخصيات النسوية الأخرى بأكثر من أنفاط واقعية للأم ، والزوجة ، والبنت ، والأرملة ، والأخت ، والحبيبة . . الخ .

فرضت الإشكالية التي حددنا من خلالها شخصية المرأة في روايات كتفاني بين الواقعي والرمزي ، طبيعة الكتابة في هذا الفصل ، إذ يمكن الحديث عن النساء في رواياته بوصفهن نساء واقعيات ، يصدرن عن رؤية واقعية انعجنت بها كثافة كتفاني ، وفي الوقت نفسه لا يجد قارئ كتفاني مندوحة عن الغوص إلى الإيحاءات الترميزية ودلالاتها المتعددة التي تستوجبها كل كتابة ذات وظيفة سياسية ، لتغدو الكتابة السردية من هذه الناحية محملة بإيقاع الواقعي نفسه بوصفه النموذج الممتلئ بواقعية غرائبية أكثر من الخيال نفسه ، حيث فكرة أن يكون الواقع أكثر خيالاً من الخيال فكرة حاضرة في كتابة كتفاني الذي يقول : «أنا اعتقد أن الواقع خيالي»

وأحيانا يكون الخيال أقل خيالية من الواقع⁽¹⁶⁶⁾ ، وعلى هذا الأساس تنشأ رمزية المرأة الإيجابية التي كونها أما قوية حكيمة ، وسناضلة توحى بقوة الارتباط مع الأم الكبرى/الأرض ، كما يمكن أن تكون رمزا سلبيا في إطار العرض ، والجسد . .

نستنتج مما تقدم أن كنفاني لم ينجز بطولة خالصة في رواياته ، لا نسوية ، ولا ذكورية ، وإنما أفجّر قيما فضالبة ، وأفكارا ثورية كبيرة ، جاءت من خلالها الشخصيات علامات فلسطينية تعبر عن علاقة الشعب الفلسطيني بأرضه ، وبعده ، وبذاته ، وبغاضيه وحاضره ومستقبله ، وبذلك تمثل رواياته بـ «بطورة شخصية فنية هي الشخصية الفلسطينية التي لن يغيبها عن الأرض شيء»⁽¹⁶⁷⁾ . وفي كل الأحوال لا بد أن تتحضر شاعرية الرؤية النضالية الثورية على حساب التصديق في بناء الشخصيات النسوية التي جاءت هامشية ، باستثناء الدور الرئيس الذي أعطي لأم سعد التي تشعرتنا بأنها بؤرة ملقف مبرر فنيا يكشف من خلاله كنفاني معاناة الفلسطيني في النخيم وأعماله الكبيرة في العودة إلى الوطن .

وعموما ، استمد كنفاني شخصية المرأة من الواقع الفلسطيني ، فأعطاه حسيمة الانبثاق من الواقع الإنساني القهور في النخيم بعد النكبة ، وهذا الانبثاق هو الذي جعل شخصية المرأة ذات أبعاد إنسانية تشبه دواخل المطفلين الذين سيدركون مدى المعاناة التي يعانيها الفلسطيني في الشتات من خلال شخصيات : أم سعد ، ومريم ، وصفية ، وسعاد ، وزينة . .

والمهم في هذا السياق كله ، أن كنفاني لم يتوقف عند المرأة كأميرة عادية فحسب ، وإنما نقلها إلى دائرة الرمز ، بل والأسطورة أحيانا ، فإن كانت أم سعد واقعية مكافحة ، وصرع عائلا تتكرر في الواقع ، وليلى الخايك امرأة بورجوازية مغربة جسديا . وسعاد ثائرة ، وصفية ربة بيت فطرية في عواطفها وأرائها ، وزينب وزينة واقعتين في وجودهما واستغلالهما . . فإن هذه الواقعية تتحول إلى رموز في ظل تطور أفكار الثورة الفلسطينية وتعدديتها . مما يجعل من رواياته بشخصياتها المختلفة وقعا وتمثيلا تهدف إلى إنتاج البطل الفلسطيني المتأصل ضد الصهيونية ، وهو الفدائي المسلح الذي سيخوض المعركة ، سواء في البحث عن هذا البطل أو في ولادته ، وهكذا كانت

(166) ماجد السامرائي: شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا وتونس ، 1978 ، ص 72 .

(167) يوسف صبيلي : موازين نقدية في النص النثري ، ص 123 .

ولادان «حامدة» في «ماتبقى لكم» و«سعد» في «أم سعد» و«حالد» في «عائد إلى حيفا» ، و«مصور» في «الصغير منصور» ، و«حمدان» في «الأعمى والأخرى» ، و«العاشق» في «العاشق» . . . و«سعاد» في «برفوق نيسان» ، تشكل البطل المتناهي كمنتج ذكوري باستثناء «سعاد» المرأة التي غدت قائدا فدائيا ، وذلك تحديدًا بعد موت رفيقها الفدائي «قاسم» في «برفوق نيسان» ، مما يعني أن دور المرأة لذاتها ثانوي قياسًا إلى دور الرجل .

الفصل الثاني
نموذج حبيبي: ذاكرة البحث
عن المرأة / فلسطين

مدخل :

أصدر إميل حبيبي (1934-1996)⁽¹⁾ أربع روايات ، هي : سداسية الأيام الستة (1968) ، وه الوقائع الخريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشتمل (1972-1974) ، وه خطية (1985) ، وه خرافية سرايا بنت الغول (1994)⁽²⁾ . وقد وظف في هذه الروايات أساليب الحكوي الشرقي العربي⁽³⁾ ، فأكد من خلال هذه

(1) كتبت عن حبيبي وأدبه دراسات كثيرة منها : حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة : الوكالة العربية ، الزقاق ، 1984 . سعيد عوض : غف الخنيل في أعمال إميل حبيبي ، المؤسسة الحديثة ، المغرب ، (د.ت) . فابوق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 90-140 . مجلة مشارف : عبد خاص من حبيبي ، العدد السابع ، حزيران 1996 . محمود ختاي : في مبني النص ، دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الخريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشتمل ، اليسار ، حث للثلاث بفلسطين ، 1987 . هاشم ياغي . الرواية وإميل حبيبي ، الصحر ، القاهرة ، 1989 . ياسين طاعور : السخرية في أدب إميل حبيبي ، دار المعارف ، تونس ، 1993

(2) يضاف إلى هذه الروايات الأربع : حكاية مفرحة تلبه قرابة ، وهي : فلك من فلك : ثلاث جلسات أمام صندوق العجب ، دار ال أنار ، الناصرة : وبراغ تشيكوسلوفاكيا ، ودار لغارابي بيروت ، 1980 . وكذلك نصيف رواية بعنوان : «الفجر الكاذب» هي ثلاثة أثافي مشروع الثلاثة اخيفايوية (خطية ، وسرايا بنت قول ، والفجر الكاذب» ، والتي كان يدري حبيبي أن يكتبها من حيفا ، فكتب بعض أجزاءها أو أنه اختار عنوان الرواية ولم يكتب لها ، حيث أتركه المايه . انظر عن حلم مشروع كتابة هذه الرواية . إميل حبيبي : أنا مائة الصواوغ الفلسطينية (الحوار الأخير) ، أجرى الحوار : أحمد رقيق عوض ، ومندو عامر ، وليانة بلر ، وزكريا محمد ، مجلة مشارف ، القدس وحيفا ، العدد 9 ، حزيران يونيو ، 1990 ، ص 21 . وانظر سلمان تاطور : إميل حبيبي في انتظار الفجر الأتي : مجلة مشارف ، دج ، ص 155 .

(3) يقول فيصل دراج عن تدخل هذين الشيعين في كتابة إميل حبيبي : «إن كتاب إميل حبيبي شيني هويته في انعكاس مزدوج . فهي شيني هوية الإنسان المصطفود في شكل السيرة الذاتية التي تعكس أحوال الحاضر ، وهي شيني لهوية مراد ثقافية مطابقة ، انعكس للماضي والثقافة التي تشكلت فيه . ويبدو هذا الانعكاس المزدوج إلى الاضطهاد ، بشر ما يعلن عن المخاض التي تعياه ، ذلك أن التحصن بالهويوت الثقافي في الحاضر «الطارئ» وعدم اعتراف به» فيصل دراج : إميل حبيبي : نصيف الحكاية وباء السيرة الذاتية ، مجلة الكرمل ، العدد 52 : 1990 ، ص 194 . ، وانظر توضيح المسألة أكثر ص 187-195 . ويمكن التوسع في قراءة علاقة روايات حبيبي بالترك : أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص 45-51 .

العلاقة بالتراث على ربط الواقع الفلسطيني الرفض لظروف الاحتلال بجذوره القومية والحضارية ، بل إنه استخدم أسلوب السخرية التي شبهها بمحنة الصواعق⁽¹⁾ وسيلة للمحافظة على الذاكرة العربية في فلسطين لمواجهة العدو الصهيوني ، ومن هذا المنطلق يعد حبيبي عبقرى السخرية في حياته وأدبه ؛ إذ «اكتشف مبكراً جدوى» ثنائية المأساة والسخرية ؛ الدموع والضحك ، التفاؤل والتشاؤم⁽²⁾ ، في التعبير عن ضياع فلسطين واقعا لا ذاكرة .

وأي كاتب امتلك السخرية يقدم لنا بطريقة أو بأخرى تحليلات الحكماء القائلة «شر البلية ما يضحك» ، إذ قتلت البلية في قمع «أجهزة العدو وأدعائه» ؛ وأنهيار «الواقع العربي الراعي»⁽³⁾ . فكان «نقد الأعداء ونقد الذات» يسيان في ذهنه⁽⁴⁾ ، كما يتضح هذا في كتاباته كلها ، فتجده يضحكك وأنت تبكي ، ويبكيك وأنت تضحك ؛ لأنه استطاع أن يجمع «المأساة والهزلة ، الثقل والخفة ، الكارثة الجماعية والنجاة الفردية ، وعي الكارثة والغفلة بها»⁽⁵⁾ دون أي تكلف .

(1) إميل حبيبي : أنا مائة الصواعق الفلسطينية ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص18 .

(2) مريد البرغوثي : إنه منا ولنا ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص101 .

(3) ياسين أحمد هادي : السخرية في أدب إميل حبيبي ، ص198 . وهذا الكتاب مهم في تناول أبعاد السخرية في أدب إميل حبيبي في حوالي مائتين وعشرين صفحة . كما يمكن الاطلاع للتعرف على السخرية في روايات إميل حبيبي : قازوق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية - ص122-140 ، وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص85-94 ، عبد الرحمن بيبو : استلهام التنبؤ ، ص233-317 .

(4) عبد الرحمن باعبي : في النقد الطبقي في روايات فلسطينية ، ص56 .

(5) رضوى عاشور : ضياع الذاكرة ، فلسطين 1948 ، مجلة نصوص ، المجلد 14 ، ع4 ، ربيع 1998 ص152 .

وصفت رواياته بأنها ذاكرة مقنونة⁽¹⁾، كما وصفت بأنها «جامع الأنواع»⁽²⁾. وبغض النظر عن التسليم بهذه الأوصاف أو ردها، إلا أننا نستطيع التأكيد على أن رواياته مسكونة باستطرادات ذاكرته ونداعياتها. وقد عبر حبيبي في مقدمة «خرافة سرايا بنت الغول» عن هذه الذاكرة قائلا: «إنني كمعادي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها، بل أرخي العنان للاسترمال الباطني حتى النسيب أحيانا»⁽³⁾. وهذه إشكالية فنية جعلته مختلفا في روايته التي «عائق فيها الحداثة رغم التصاقه بالأصول»⁽⁴⁾.

يضاف إلى هذا أن رواياته عملاى بالتعامرات السندبادية الفاشلة أو الضائتازيا

1- تناول سعيد قطب في كتابه «افتتاح النص الروائي» رواية إميل حبيبي «المشاكل» مع أربع روايات عربية أخرى بوصفها تصدح مشنوخة كتابيا ودلاليا، انظر تحديدا باب «التعامل النصي» سعيد قطب: «افتتاح النص الروائي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 127-128. ويقار. نخري صالح بخصوص افتتاح كتاب إميل حبيبي «إنها «تضخم البنية الروائية الكلاسيكية» وتضع الرواية على حافة افتتاح الأنواع بعضها على بعض» انظر «نخري صالح: أرض الاحتمالات» ص 49. وهو بذلك يعد الروائي الفلسطيني الأول داخل فلسطين المحتلة عام 1948، حيث تشكل رواياته البداية الحقيقية لتبويض الرواية العربية الفلسطينية هناك. انظر عن أهميته هذه: وليد أبو بكر الواقع والتخيلي في رواية الأرض المحتلة، مجل الكتاب، محمود غنای، المدر الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، سلسلة منشورات الكرمل، ط 1، 1993، ص 239-277. نبیه القاسم: في الرواية الفلسطينية، ص 7-16.

2- سعد طوير، «خلف التخيل في أعمال إميل حبيبي» ص 4. ويرى سعيد علوش قائلا بقوله «جميع النص» في روايات إميل حبيبي، «في كونه يحيل الرواية إلى خطاب أدبي لا تراعى فيه الحدود بين فني والتعري، بين الكلام اليومي والكلام الحكائي والكلام التخيلي». إنها كتابة تعجز الكتابة، وتعجز على إشراك القارئ الموهوم في استعادة إسمائها، دون أن تكتفى باستهلاكه لإنتاجها، على غرار مقبعية الرواية الكلاسيكية» المرجع نفسه، ص 135.

(3) إميل حبيبي: «خرافية سرايا بنت الغول»، دار عريبك، حيفا، ط 1، 1991، ص 5.

(4) انظر: محمود غنای، في المس والتعري، ص 11. «رواية المشاكل تحديدا» «فتتح صفحة جديدة في تاريخ الرواية الفلسطينية وفي تاريخ الرواية العربية عموما» في استحدثها للأسطورة والحلم والرمز والثرات والتاريخ انظر: نبیل سليمان: «سيرة القارئ»، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1996، ص 126.

السوداء التي تجعل البطل دائم البحث عن حبيبته الصبية «الحلوة» التي ضاعت منه في النكبة بسبب عجزه ، وكان الاحتلال الصهيوني السبب المباشر في تعميق أزمة ذاكرته التي لم تستطع أن تتواءم مع حاضره ، ليبقى الماضي يلح عليه فيتمنى عودته ، وكأنه أصبح حلمًا يتمنى أن يتحقق مستقبلاً ، يكرره من خلال أبطاله أو رواية مأساة الذين عاشوا بطريقة «إحالة الواقع إلى فانتازيا سوداء» تكشف عن التناقضات المطروحة في العمل الأدبي أكثر مما تطرح بطلاً إيجابياً⁽¹⁾ ، وكانت «ذاكرة الجرح الفلسطيني»⁽²⁾ من خلال توالي الهزائم منشأ رواياته كلها .

هكذا نستبدل الـ «مأساة» خيبة حزيران وذاكرتها الاغترابية في حياة الفلسطيني بين النكبة والنكسة⁽³⁾ ، بينما عالجنا «المتشائل» مأساة الاغتراب التي وصل إليها فلسطينيو الداخل يوماً بعد يوم ، من خلال البطل المهزوم في ظل «صهيونية ترفض كل ما هو خارج حلمها في الدولة العبرية النقية» ، مهما بلغت درجة ولائه⁽⁴⁾ ، فكان المتشائل رمزاً فلسطينياً صمد على الضيم والجور إلى حد الجنون وتفجر «إحاطية» الرعب الصهيوني من ذاكرة المقاومة التي تصير على الارتباط بالوطن ، بينما تسطر «خرافية» سرايا بنت الغول» الحنين الروحي إلى الماضي الفلسطيني المنتظر أن يتحقق في المستقبل ، حيث الحلم بالعودة إلى ما قبل النكبة ، رغبة تلح على البطل الذي عاش حاضره الفهر ، وسرقه تاريخه ، فبحث عن ممراته/ فلسطين عقدة

(1) فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص 48 .

(2) انظر عن الجرح الفلسطيني في كتابه إميل حبيبي : دراسة فخري صالح «إميل حبيبي كتاب الجرح» من كتابه : في الرواية الفلسطينية ، ص 27-34 . وبعد كتابه فاروق وادي عن إميل حبيبي أكثر تعبيراً ، «هي فزج بين الجرح والمسخرة في صورة فضحك من أعماق الجرح» ، انظر كتابه : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 93-100 . وتناول على الراعي رواية المتشائل تحت عنوان «المسحورة فقط» دعماً ودعاً دلالة على عمق قناعاته بين التراجيدي والساخر ، انظر مقالته التي بهذا العنوان في : مجلة العربي ، ع 272 ، 1981 ، ص 41-43 .

(3) يفضل وئيد أبو بكر استخدام مصطلحي «الاحتلال الأول» ، «الاحتلال الثاني» ، وربما كان هذا الاستخدام هو الأفضل من كلمتي النكبة والنكسة الإضافيتين في الثقافة العربية . انظر وئيد أبو بكر : الواقع والتجدي في رواية الأرض المحتلة ، ص 8 .

(4) المرجع نفسه ، ص 75 .

الذنب التي يجلد بها ذاته لتجلية العشق للمكان الفلسطيني المقتصب .
 لعنا تنفق مبدئياً على أن فكرة العودة هي الهاجس والمفتاح الذي بنى عليه
 حبيبي رواياته ، بحيث اجتمعت أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ؛ لتأصي بطيبة
 العفوية وعداوية الأشياء ، والحاضر بقسوة الاحتلال التي تلهب في النفس حرائق
 الشوق والشجن ، والمستقبل بتشجيع الأحلام ونأي العودة⁽¹⁾ . وفكرة العودة هذه هي
 الصبغة النصفية للرؤى والمضامين ، وهي المولدة للجماليات السردية ، والبنائية
 لشخصية المرأة وتكوين حركتها في وعي ذاكرة الراوية البطل وأحلامه .



تكون المرأة وعلاقتها بالأخر جزءاً مهماً من السخرية السراجيدية والفانتازيا
 السوداء والكتابة المفتحة عند حبيبي ، هذا بالإضافة إلى أنها تعد رمزا محورياً في
 بنية السرد التي تحاول فك نهر الاحتلال وما ينجم عنه من تشريد وانتهالك للواقع
 الفلسطيني مكاناً وتاريخاً وذكريات ومستقبلاً . ومن الطبيعي أن يكون أبطال حبيبي
 متولدين من أزمنة المثلثة للأزمة الفلسطينية بل العربية الجماعية⁽²⁾ . إنها لأزمة من
 يحلم بالعودة ، ومن يملك الذاكرة التي لا تسيخ⁽³⁾ : «سردنا الماضي سرية حتى
 الشبالة ، ونجدنا ندب إلى أسرار المستقبل دبب الشمالي»⁽⁴⁾ .

وتقع المرأة في كتاباته في مركزية مشروع تعبيره عن العلاقة بين الماضي والحاضر
 والمستقبل ؛ وإذا كانت حضورها في الماضي يمثل الحب والحياة ، فإن غيابها عن الحاضر
 يمثل الموت والجذب . فقد حورت في حاضر الاحتلال ذكريات الفلسطيني العاطفية
 واعتبرت مؤامرات ، وصار العشاق مخربين متخضين للسامية ، بل إن سرية العلاقة
 الفلسطينية بين الرجل وزوجه في لحظاتهم اخميمة صارت تلهب على أنها مؤامرة ،
 يقول الراوي البطل : «يحسبوننا لا ننام مع نسائنا إلا بقرار يأتي من أبو عمار»⁽⁵⁾ .
 وأبطال رواياته ذوو ذاكرة باحثة عن حبيباتهم الضائعات (نوار اللوز ، ويعاذ .

(1) حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة ، ص 67 .

(2) كان إميل حبيبي يقر أية صلة بينه وبين «الشتات» ثم اعترف قبيل موته بأن «الشتات» ينتمي إلى
 حد كبير . انظر : إميل حبيبي : أنا مائة الضوايق الفلسطينية ، ص 19 .

(3) إميل حبيبي ، إعطية ، كتاب الكرمل الأول ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 67 .

(4) نفسه ، ص 21 .

وإحطية ، وسرايا . } : محاولة منهم لإعادة حميمية العلاقة بالماضي . وهذا البحث عن الماضي هو الذي جعل فلسطين للماضية جنة مفقودة ، وجعل الفلسطيني الذي يعيش واقع الاحتلال كأنه أخرج من جنته لمعيش جحيم الاغتراب ، وتواجيدنا المأساة ، والبحث عن الثبوت الذي لا يكون إلا باستعادة ذكرى الحبيبة / الوطن . والتغني بجنة الماضي أو الفردوس المفقود⁽¹⁾ .

فكيف تجلت إشكالية العلاقة بين ذاكرة الرجل والمرأة في روايات إميل حبيبي ؟ وما لا أحد يستطيع أن يدخل في حروف الواقع المشغول ، ليصوره ، في ظل ظروف الاحتلال القمعي ، إذ : « تظل هذه الأسرار مغلقة في وجوهنا ما بقينا نتعامل معها تعامل المتلصص ، عبر شئ في ستارة نافذة ، من الخارج ، على جسد متجردة في خدر أسدلت ستاره . فما الذي يمنعنا من تخطي العتبة والعبور إلى الداخل⁽²⁾ » . والإجابة الفمع الصهيوني ، ولا شيء غيره !!

مبدئياً يمكن تحديد ثلاثة محاور للمرأة في روايات إميل حبيبي : الأول : غاذج النساء المقصات داخل الأرض المحتلة وعلاقاتهن بظروف الاحتلال . والثاني : غاذج المعشوقة الضائعة التي تشرذت في النكبة ، لتبدو متجذدة في تشردها ، بما يولد ضرورة استخدام القراءة الهرمونيكية القائمة على الاستنساخ⁽³⁾ ، لتابعة تحدد الأجيال الفلسطينية ما بعد الهزيمة ، على نحو : يعاد الأولى ، ويعاد الثانية ، ويعاد الثالثة . . وإحطية الأولى ، والثانية ، والثالثة . . وسرايا الأولى ، والثانية ، والثالثة . والثالث : غاذج المرأة العوض عن الحبيبة الضائعة .

ولعل ضياع الحبيبة المعشوقة المرأة المعادل الموضوعي لضياع الوطن ، هو الأكثر بروزاً وجوهية في روايات حبيبي . فالمرأة هنا هي التشكيل الجمالي للعلاقة بين الفلسطيني والأرض . ولا يعد هذا التشكيل الجمالي للمرأة / الأرض غريباً عن نقاد إميل حبيبي ، فقد فهمه كل من كتب عن رواياته ، بما فيهم النقاد اليهود ، حيث

(1) انظر حينئذ : الفردوس المفقود : إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي : ملحق الجزيرة

الثقافي ، جريدة الجزيرة ، الرياض ، سبع حلقات ، نشرت الحلقة الأولى في العدد 8063 - 7 يوليو ،

1996 ، والحلقة الأخيرة بتاريخ 18 أغسطس 1996

(2) إحطية ، ص: 13-14 .

(3) سعيد علوش : عنف التخيل في أعمال إميل حبيبي ، ص: 9 .

أشارت الناقدة اليهودية «حنة كوخافي» إلى أن حنين بطل روايات حبيبي هو حنين إلى الحبيبة / المرأة والوطن⁽¹⁾.

هذه الحبيبة الضائعة/ الوطن الضائع هي مدخلنا لقراءة النموذج النسوي في روايات حبيبي، على أساس أن العلاقة بين المرأة وذاكرة البطل هي علاقة بين الأرض وذاكرة إميل حبيبي نفسه بوصفها ذاكرة شديدة الاحتفال بالمكان جوهري رواياته كلها.

أولاً : المرأة وذاكرة النسيان :

إذا تجاوزنا إشكالية الاختلاف التي أثبتت حول «سداية الأيام الستة» ما بين الرواية والقصة القصيرة⁽²⁾، وعددناها رواية من خلال الشاغل في النسيان⁽³⁾ فإن هذه الرواية قدمت بانوراما متعددة للمرأة وعلاقاتها بالآخر في زمن الهزيمة. وهذا التعدد ناشئ عن طبيعة الرواية التي تقصص مثل حكايات في موضوع واحد هو انعكاس هزيمة حزيران على الواقع الفلسطيني الذي عاشه «سداية النكبة» (1948) التي قطعت به إلى أوصال متناثرة في بقاع الأرض، فدفنت هذه الرواية عن طريق شكلها المتعدد اللوحات أو الحكايات على أزمة التفكك التي عدا الأدب العربي

(1) حنة عميرت كوخافي : ابن هذه البلاد، مجلة مشارف، ج9، ص 176.

(2) انظر عن هذه الإشكالية إبراهيم خليل : في القصة والرواية الفلسطينية، ص 77-80، فسخي بهاني : البعد الإنساني في رواية النكبة، ص 111-114.

(3) من الدراسات التي أخذت برواية السداية بنظر «عد الرحمن بيورو» : استلهام الزينوع، ص 223، صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية : منظمة التحرير الفلسطينية : بيروت، 1979، ص 213-221. في حين هناك من تناولها بوصفها قصص قصيرة أو لوحات قصصية. انظر عز الدين إسماعيل : روح العصر : دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة : دار التراث العربي : بيروت، ط 1، 1972، ص 405-428. ومحمود غنام : المدار الضئيل، ص 151-182. وهي من وجهة نظر فاروق وادي رواية نموذج في تشكيل فكرة نوعية لتحقيق الطموح الهدف إلى تأسيس كتابة جديدة في الأدب العربي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص 90. وتقضي هذا التصور، لم تعجب السداية قلب هلسا، فمما يوجد أمثلة توضيحية وشروح بقولات غريبة. غالب هلسا : فصول في النقد : دار الخدانة، بيروت، ط 1، 1984، ص 27. وانظر تحليله للرواية، ص 26-31.

يعانيها⁽¹⁾، مما جعل هذا الشكل الغالب على تعددية الحكايات ونوع الشخصيات كتابية جديدة كاسرة للثابت في وحدة الكتابة الروائية التسلسلية .



غابت شخصية المرأة عن الحكاية الأولى (حين سعد مسعود بابن عمه) ؛ بل لم تكن أكثر من موضوعة للتنافس بين الصبيان لحمايتها أو لتحرش بها ، وأنها ، بالتالي لم تشكل قيمة في الشد من عضد أخيها «مسعود» الذي يشعر بوحدته رغم وجودها بجانبه في البيت ، لأن الاعتراف الاجتماعي بشد الظهور يكون بالأخ الذكر أو بابن العم ، وليس بإمكان الذكر أن يتخلص من اسم «فجلة» في مجتمع يقدس قيم الذكورة العشائرية ، ولو أعطاه بنته امرأة !! بل قد تزيد غربته ووحدانيته بزيادة عدد النساء في حياته .

أما الحكاية الثانية «وأخيراً نور اللوز» فهي تقدم شخصية الأستاذ «م» المثقف النكرة على نحو مأساوي ، فقد فرط هذا الفلسطيني المثقف السلمي بهويته نحاسياً لغضب سلطات الاحتلال بعد النكبة حتى فقد ذاكرته ، بسبب حرصه خلال عشرين سنة على أن يقطع علاقته بالآخر/ ابن جلدته ، وبماضيه كله ، حفاظاً على الوظيفة (مدرس لغة الإنجليزية) تحت هيمنة السلطة الإسرائيلية التي تعاقب كل فلسطيني وقعت عليه شبهة ما من جهة ارتباطه القومي أو الوطني ، برفاقه ومعارفه ، فأصبحت حاله كحال «جرجيوار» الأفاني ألبانس في رواية «أحدهم نوردام» لفكتور هيجوه الذي رفض أن يصحح حياته لإنقاذ «أزموالدة» الفجرية الحسنة ؛ لأنه لا يرى أجمل من قضاء الأيام كلها مع رجل عبقرى هو نفسه . أو أنه (الأستاذ . م) ، من جهة أخرى للسحرية ، انسلخ عن ماضيه ، وكأنه «أشبه ما يكون بامرأة كانت في عزوبتها لا تقوم عن قراءة قصة حتى تقع على غيرها ، فلما وجدت الزوج ، لم تعد تقرأ شيئاً ، ولا قصصات الجرائد في دورة المياه⁽²⁾» .

ويصحح هذا النكرة (الأستاذ . م) بعد حزيان ، فيتذكر - وهو ير في منعطفات

(1) عبد الرحمن بيو : استلهم الشيوخ ، ص 258 .

(2) إميل حبيبي : سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاكس ، وقصص أخرى ، دار الجليل للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 1 ، 1984 ، ص 14 . وفيما بعد مستخدم مصطلح «السامية» .

طلعة النجف النوبلية في الطريق من «نابلس» إلى «رام الله» - الماضي الذي يعود إليه دفعة واحدة ، فيذكر أنه قبل عشرين سنة كان في رحلة مع مجموعة من رفاقه ، وأن أحدهم أحب فتاة من القدس أو من بيت لحم تقابل معها في هذا المكان ، واتفقا على أن يعودا إليه في الوقت نفسه من العام القادم ليعلنا خطوبتهما ، وكان العهد بينهما أن أخذ كل منهما عصا لوز ليضعها كرا الوعد . ولما فرقت بينهما النكبة ، نسي الأستاذ «م» هذا الماضي الحميم ، وأصبح كمن فقد ذاكرته .

ثم ليح الأستاذ «م» بعد حزيوان في بحثه عن صاحبي قصة الحب بين رفاقه كنهم الذين قطع علاقته بهم آنذاك ، فراح يسألهم واحدا واحدا عن طريقة تعرفهم على زوجاتهم ، دون أن يسأل نفسه بوصفه صاحب تلك القصة ، فإزداد تعلقه بالماضي من خلال هذا البحث ، يقول : «كان ذلك الماضي فياضا بالأمل ، وكان يحضن الدنيا وما فيها . وكان نفا مفتوحا كعيني طفل . وكأنني اليوم أريد أن أتعلق بخيوطه حتى أتمثل نفسي من هذا الحاضر⁽¹⁾» .

ونعرف من الراوي في نهاية هذه اللوحة أن الأستاذ «م» نفسه هو صاحب حكاية العشق الجميلة تلك ، وأن العشرين عاما التي أنشده ماضيه في أشد خصوصياته بعد أن تزوج الوظيفة هي عبارة الذي يسعى إلى التخلص منه عن طريق العودة إلى ماضيه ، إلى ذاكرته التي تظل فيها المرأة / العشق ابتسامة الماضي ؛ فنسي «أنه» هو نفسه صاحب قصة الحب الجميلة ، والابتسامة التي نورت صبا⁽²⁾ كما يقول الراوي . وبهذا الوعي يلجأ حبيبي إلى حكاية الحب هذه بوصفها أهم ملامح الماضي المتجسد في الوطن ، إذ ينحصر التفكير بالمستقبل في العودة إلى هذا الماضي من وجهة نظر حبيبي⁽³⁾ ، لئلا تلاق منه إلى المستقبل .

كانت علاقة الحب هي أبرز العلاقات حميمية للتواصل مع الماضي ، وهذه العلاقة بين الرجل والمرأة تكشف ذاكرة الرجل الذي عاش واقع النسيان أو السلية في ظل ظروف الاحتلال حتى انسلخ عن ماضيه ، والمرأة التي ضاعت داخل الوطن أو خارجه هي مثلة للوطن نفسه الذي لا ينسى أهله مهما كانت الظروف ، فكان البحث

(1) قصادية ، ص 20 .

(2) نفسه ، ص 21 .

(3) نفسه ، ص 51 .

هو حاجس الكتابة ، علما بأن بطل الحكاية هنا يصل إلى حبيبته بعد حزيران ، لكنه لا يعرفها حتى وهي تقدمه عن نوار اللوز لتذكيره بماضيهما ، فلا يذكر هذا ما ينقل على الضياع والاعتراب في حياته بعد التوبة ، ثم صدقه في إعادة العلاقة بماضيه .



وتمثل أم الروبايكاه في الحكاية المسماة باسمها ، المرأة الأم الرمز للصمود تحت الاحتلال ، ذاكرة الماضي ، فهي بقيت بجوار أمها المقعدة بحبها في النكبة ، ولم تخرج مع زوجها وأولادها إلى المنفى ، فكانت تشتري الفرائش والخزائن والصناديق العتيقة ، تباع منها ثيابات ، وتحفظ كنوز الماضي متمثلة برسائل العشاق وآثارهم ؛ «عشرون سنة أكلت نيرانها ما اختزنته من حطب سفينة المبحرة نحو كنوز الملك سليمان ، كل شيء يباعته بنوى كنوزها»⁽¹⁾ .

وهي من هذه الناحية مثل نموذج آخر للأستاذ . م ، من حيث أن ارتباطها بالماضي بمثابة تعلقها بأسطورة ، وفي الوقت نفسه تناقضه لأنها ذاكرة حية بالماضي . وهي أم رمزية لأن الكاتب يمزج في صياغتها بين الواقع والرمز ، ويجعل العلاقة بينهما علاقة تبادلية ، «يصبح الرمز فيها واقعا ، والواقع رمزا»⁽²⁾ . وكأننا مع هذه المرأة نقف في مواجهة القضية الفلسطينية كلها .

ما أن ترى «أم الروبايكاه» الأشباح الفلسطينية الهائمة على وجوهها بعد حزيران باحثة عن ماضيها في حيفا ويافا وكل المدن الفلسطينية المحتلة في النكبة ، على طريقة رواية «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني ، حتى تطلب من الراوي البطل أن يوجه رسالة في جريدته إلى الأشباح ليزوروا كنوزها التي حافظت عليها عشرين عاما ، قائلة له : «لدي حرمات من أنوار الصبا ، رسائل الحب الأول . لدي قصائد غبها فتيان بين أوراق كتب مدرسية ، لدي أساور وأقراط وغويشات . . لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية إذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين : له ولها ، لدي يوميات بخطوط دقيقة حبيبة ، بخطوط عريضة وثقمة ، عن تساؤلات : ماذا يريد مني؟ وعن إيمان بمغلفة : يا وطن»⁽³⁾ .

(1) نفسه ، ص 52 .

(2) عبد الرحمن بسيسو : استلهام البنيوي ، ص 240 .

(3) السادسة ، ص 27 .

فهذه الأم التي تصورها الآخرون تناجر بروبايكا الماضي : ظهرت في النهاية وكأنها الخرز الأمين الذي حمى ذاكرة الماضي الحميمي ، لتضعه بين أيدي أجيال المستقبل ! فتغدو بذلك شخصية ثقافية وطنية ، وأنها لم تكن امرأة عتيقا بعد أن تركها زوجها وأولادها ، بل هي رمز الخصب والصمود والمثالية ، إذ تعلن دوما أنها أم الفلسطينيين كلهم ، لا تفرق بين واحد وآخر ، خاصة بعد هزيمة حزيران : «الآن فقط أستطيع أن أكون معكم جميعا : أنتم أولادي . فلا تتركوني مرة ثانية»⁽¹⁾ . وفي هذه اللغة الرمزية العالية المشاعر تتشكل بنية الوحدة الوطنية من خلال الهزيمة التي يتشبت بها إميل حبيبي لبث روح الأمل من خلال الشباب في المستقبل ، بوصفهم الآلية الحقيقية لتحرير فلسطين من مختصيها .



وتتيسر لحوض الراوي البطل على الماضي فإنه ينسج علاقات الحب ومسانة رويطها بين الشباب في سياق قوة العلاقة بينهم وبين وطنهم . كما صور الأمهات في حكاية «العودة» أما واحدة هؤلاء الشباب في مواجهة عدوهم ، فأبي شاب يعنقل لحدا منات الأمهات يقلن ولدي : قرأنهم يجرجرون ولدها فصرخت ولدي ! وانقضوا عليها كي يجرجروها هي أيضا . فانشق الهتاف من كل جانب . ولدي ! حتى لم يعرفوا من هي أمه . . . كلهن أمه . . .⁽²⁾ .

فهذه الصباغة الروحية للمقاومة في صورة المرأة الأم والمرأة الحبيبة هي البعد الرمزي الرئيس الذي يصير حبيبي على أن يجسده من منطلق الانتماء إلى الأرض الناطقة بعروبيتها وعروية من عليها في وعي العشاق ، حتى ترى شواهد القبور على الأرض تنطق بالحياة والمقاومة ، مثل نص الشاهد التالي : «عندة أوصي أنا . . . وأبي ضحى هنا . . . وأبي قال لنا : حطموا أعداءنا . . .»⁽³⁾ ، ولهذا لا يستغرب أن تكون وصية إميل حبيبي أن يكتب على شاهد قبره : «إميل حبيبي : باق في حيفا»⁽⁴⁾ .



(1) نفسه ، ص 28 .

(2) نفسه ، ص 31 .

(3) نفسه ، ص 32 .

(4) مجلة مشارف ، ص 9 ، ص 30 .

ويظهر رمز الأم /الأرض واضحاً في حكاية «الخززة الزرقاء» وعودة جيبنة⁽¹⁾ ، حيث يوظف الروائي حكاية «جيبنة» الشعبية . وطلتها وحيدة أمها التي اختطفها الفجر ، ثم تروجها أمير ، عاد بها إلى بلدتها التي جفت عين مائها منذ رحيلها ، كما عميت أمها من شدة الحزن عليها . ويعودتها عاد البصر إلى عيني أمها ، وعاد الماء إلى العين ، مما يوحي بازدياد حميمي بين الأم والأرض في سياق التفاعل الوجداني والمصري بينهما من خلال الماء في العيون روح الخصب والحياة شعبياً .

ويدخلنا الراوي إلى الواقع الفلسطيني المشابه : حيث فشلت فيه الأم الفلسطينية إبتها في النكبة ، ثم عادت إليها بعد حزيران ، الأمر الذي جعل هذه الأم ، بعد هذه العودة ، وهي ثمة مقعدة وضعيفة النظر ، تمشي ، وترغد ، وتبسم ، وتري جيداً ، وتندفع كالنبوة إلى صندوق قديم تخرج منه ثياب إبتها لما كانت في السابعة من عمرها ، وتخرج عذرة زرقاء في سلسلة ، تضعها في عنقها ، لتحفظها من الضياع مرة أخرى . وكأن عودة «جيبنة» هي عودة الناس لأرضهم ، وقد ظلت الأرض / الأم محتفظة بكنوزها لا تفرط فيها حين عودة إبتها ؛ أي حين عودة أهلها إليها ، ولكن هذه العودة ليست عودة حقيقية ، لأنها جاءت نتيجة هزيمة عربية ؛ أي أن الحدود فتحت . بإرادة المحتل⁽²⁾ ، لا بإرادة تحرير الأرض من مقتصبيها ؛ لذلك لم يتدفق لقاء من عين الماء ، لأن النصر العربي لم يحدث . لكنه منتظر في المستقبل !!

وفي حكاية «الحب في قلبي» ، يتجاوز مفهوم الحب المعنى التقنيدي المألوف إلى حب الوطن ، حيث تقدم الفتيات حب الوطن على أي شيء ، فتشعر الفتيات الفلسطينية في ظل الاحتلال أنها تعيش الغربة الأعمق من غربة الشتات ؛ «إنني أشعر أنني لا جنة في بلاد غريبة . أنتم تعلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم . أما أنا فإلى أين أعود؟»⁽³⁾ ، حتى أن العدو بعد اللقاء بين السجينات الفلسطينيات مؤامرة سرية ضد إسرائيل ، فتصور وسائل إعلامه اللقاء بين الحيفاوية والمقدسية مؤامرة لتنظيم خلية سرية ؛ والأمر كله لا يتجاوز «محض تشويه لصداقة بريئة بين فتاتين من شعب واحد . اجتمعتا ، بعد فراق طويل ، تحت سقف واحد ، سقف

(1) صبحي ليهالي : العهد الإنساني في رواية النكبة ، ص 121 .

(2) العمادسية ، ص 49 .



قدمت الرواية مجموعة النساء في العلاقات التالية : فناة نوار النور / الأستاذ «م» ، وأم الروبايكا / اللاجئون ، والفناة المقدسية / حبيبها الحيفاوي ، والبيت الضائعة / الأم المنعبة ، والفناة المقدسية اللاجئة / الفناة الحيفاوية . وهي علاقات تكشف دور الاحتلال في هدم الحب ، فالوجود الغريب للاحتلال في الأرض الفلسطينية هو الذي فجر تسؤلات الاقتراق والغربة في المستقبل لدى الطفل محمود ، وجعل الأستاذ «م» يستعيد بعض أجزاء ذاكرته ، وأحال «أم الروبايكا» إلى ضمير الذاكرة الفلسطينية ، وجعل الحب ثمرة من ثمرات النضال ووحدة الشعب ، لذلك تتأكد رواية السادسة ، عن طريق الحب الذي يكاد يضيء صورته البهائية أن يكون هو الرمز الشامل للحركات الست⁽²⁾ ؛ بما يعني أن الفلسطيني سيبقى «شديد الالتصاق بماضيه والارتباط به مهما كانت عوامل الضغوط الخارجية عليه»⁽³⁾ ، لأن هذا الارتباط وحده هو معيار أن تكون فلسطيناً عربياً أو لا تكون في ظل ظروف الاحتلال . فنجد حبيبي في ضوء ذلك شاهداً على الحافز المشوه بإجراءات الاحتلال على أساس أن «الخيال هنا ، يمتزج بالواقع حتى لا نستطيع أن نفرق الحقيقة عن الخيال»⁽⁴⁾ فيما يقوم به العدو من ممارسات قمعية لاجتثاث الهوية الفلسطينية من جذورها .

وعموماً ، فقد كانت صور المرأة وعلاقاتها في هذه الرواية غير مبنية لذاتها ، لأنها وظفت رمزياً ، فجاءت صورتها عميقة في دلالاتها الإيحائية ، وإمكاناتها الجمالية في توصيل أفكار بانورامية عن التفاؤل في واقع الهزيمة وصداها على المكان والأشخاص الذين عاشوا تحت حوافرها .

فالحببة الضائعة ، والأم الحز الأمل ، والفناة المناضلة . . . نماذج نسوية جديدة أقرتها الكتابة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة ، لتكون الحياة الشعبية تتلوه بهذا

(1) نفسه ، ص 91 .

(2) غالي شكري : المعتاق الجديدة ، ص 255-256 .

(3) صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، ص 218 .

(4) السادسة ، ص 45 .

الوعي النصالي ، ومن هذه الناحية ، قدمت السردانية «صورة للمرأة المنتمية التي تعرف طريق فخر غربتها» وهو طريق الوحدة ، لا طريق الانفصال⁽¹⁾ . وعن طريق هذه القدرة الجمالية الرمزية ، يقدو الرجل أكثر قبولاً للاندماج في الثورة ضد الصهيونية ، وخاصة بعد أن يرى أمه ، وأخته ، وحبيبته . - يجازس هذه الثورة التي تتجلى بروح تعليمية مكافحة رفضت بكائية الهزيمة ، وروحها المتشائمة ، فكانت ولادة متفائلة في تأكيد الصمود والتحدى والامتهار!!

ثانيا : المرأة وذاكرة البطل المهزوم

على عكس ما عودتنا عليه السرديات الشعبية من أن نغرم النساء بالآبطال المنتصرين ، نجد في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» نساء نغرم بالبطل المهزوم في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين بعد النكبة عام 1948 ، والسبب أن هذا البطل الفلسطيني ، لا بديل عنه لكونه رمزا منتظرا للإنقاذ وبناء المستقبل . لكنه مكبل بقيود الاحتلال ، فعاش مهزوما في ذاته ، حريصا أن يكتف على أرضه المقتصبة بأية طريقة ، محتفظا ببعض أسرار الفلسطينية ، والنامية في داخله بوصفه يخشى الهزيمة التي جعلت الكتابة عند حبيبي مزججا «من الهواجس» ، والكتابة ، والفضحك الشاحب⁽²⁾ ، فكانت الرواية «عملا إنسانيا دافئا» ونقدا كبيرا للقلب ، وفنا عظيما⁽³⁾ .

إن بطل «المتشائل» «دوك كوشوث» فلسطيني مسكون بظاهرة الضعف الإنساني المقصية إلى الاتكالية⁽⁴⁾ والولاء . لكنه رغم ولائه لعدوه ، لا ينسى تكوينه العربي الفلسطيني الذي يشده إلى الارتباط بوطنه ، حتى تغدو خدماته للجهاز الأمني الإسرائيلي خدمة لقضيته الوطنية نفسها ، وخاصة عندما يختار نساء ، أو هن يخترنه من أربطت جذورهن بالأرض ، يحملن أسماء تلخصهن رمزيا في آمال العودة والانتماء ، وعندما سمى ابنه ولاء بوصفه فلانريا ولاء للدولة ، أدرك في أعماقه أن

(1) فيحاء عبد الهادي : فادج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 96 .

(2) سعد الله ونوس : أشكال جديدة من المقاومة والأمل ، مجلة مشارف ، ج 9 ، 1986 ، ص 44 .

(3) علي الزاوي : قرواية في الوطن العربي ، فادج مختارة ، ص 217 .

(4) انظر إميل حبيبي : أنا مانعة الضرايق الفلسطينية ، مجلة مشارف ، ج 9 ، ص 14-15 .

ولامه باطنيا سيكون لأرضه وشعبه⁽¹⁾ فكانت الرواية من جهة المفارقات نصا جماليا متعدد الدلالات الرؤيوية والفنية ، يمثل بصرع الأبعاد في الأساليب والمضامين⁽²⁾ .



ما يهمنا من هذه الرواية تعلق الفتيات الثلاث : «يعاد الأولى» و«باقية» و«يعاد الثانية» : رموز الضياع الفلسطيني في الشتات والوطن المغتصب ، بمعيد أبي النحس المشائيل رمز الاغتراب والهزيمة ، متأملات أن يكون - من خلال تحولاته الإيجابية - منقذا لهن مما تردن فيه من واقع مهزوم ، يجعل العلاقة بين الوطن والمرأة وسعيد أبي النحس المشائيل في إطار الواقع الفلسطيني علاقة جدلية حميمة ، فالوطن مغتصب ، وسعيد بطل فلسطيني مهزوم يشبه جحا العربي الذي عاش في زمن «جثكين خان» و«ثيمورثك» الثنتين⁽³⁾ . في حين تمثل «يعاد» الأولى فلسطيني الشتات ، وما يحملونه من ضياع وآمال بالعودة ، وترمز «باقية» لفلسطيني الداخل ، البقية الباقية في الوطن بما تحمله حياتها من قهر وأسرار تخلم بالنحور ، ويرمز «ولاء» (ابن سعيد وباقية) للمقاومة الوطنية فهو رمز جيل رفض أن يكون الخضوع والولاء قدره ، رغم تربيته وتوجيهه ليكون عكس ذلك⁽⁴⁾ ، من قبل أبيه لا أمه ، كما يرمز سعيد الثاني و«يعاد الثانية» (ابن يعاد الأولى) لجيل فلسطيني مناضل ولد في الشتات .

إن رمزية المرأة قائمة على الوعي بأبعاد القضية الفلسطينية ، التي يصنفها إميل توما همديق إميل حبيبي بقوله : «فيعاد تصبح ضموح الشعب العربي الفلسطيني في العودة إلى وطنه ، وباقية تصبح رمز إصرار بقية هذا الشعب على الصمود على تربة الآباء والأجداد ، ويعاد الثانية تعرب عن رفض التشاؤم والأمل في تحقيق

(1) غالب هلسا : فصول في النقد ، النظر عن رمزية المشائيل ، ص 13-42 .

(2) النظر عن إشكاليات هذه الرواية وانفتاحها : سعيد قطيش : انتفاع النص الروائي ، ص 66-67 ، مفرقة . محمود غنايم : في ميثاق النص ، ص 118 .

(3) النظر الربط بين المشائيل وجحا : عبد الرحمن بيسو : استلهام التبع : ص 317-203 .

(4) فاروق وادعي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 118 .

الإنساني^(١) . فكيف تحركت هذه الشخصيات النسوبة لتشكيل العلاقات الغائتازية في سيرة البطل الفلسطيني المهزوم ، وذاكرته التي نأبى أن تسقط في مستنقع «التمسحة» ؟



يمكن الحديث مبدئياً عن نماذج نسوية واقعية تصور المرأة بعد النكبة ، وخاصة في مجال استغلالها اجتماعياً وجنسياً ، حيث يخبرنا سعيد أبو النحس المتشائل أن عودته من لبنان إلى فلسطين بعيد النكبة كانت بفضل طبيب لبناني من جيش الإنقاذ العربي غزّول أخته العانس في عيادته في حيفا وأيضاً في لبنان ، وربما استغلها جسدياً . كما تضاجع زوج هذا الطبيب سعيداً ، والطبيب نفسه يستغل مضيقه في جنوب لبنان فينام مع زوجته ، كما يقضي سعيد لبائيه بعد العودة إلى فلسطين في علاقة جنسية مع جاراته الأرمنية العانس التي تزح خطيبها ، فيعوض كل منهما بهذه العلاقة المشوّهة عن ضياع الحبيبين ، إذ لا تطيب له جاراته الأرمنية إلا بعد أن يثرى معا فيشعلا ، حتى يحصبها صغيرته يعاد ، وهي تحسبه كبيرها مركيس .

ويخبرنا «المتشائل» أن أجداده كانوا يطلقون زوجاتهم ، لأنهن خائنات ، وذلك ابتداء من جدته الجارية القيرضية التي فرت من قصر «تيمورلنك» ، لتزوج الأعرابي «أبجر بن أبجر» ، ثم طلقها بعد أن وجدها نخونه مع «الرغيف بن أبي عمرة» ، لتصبح عائلته من المطلقين المنحوسين .

وهذه الصور السلبية التي يقدمها المتشائل عن المرأة الواقع بطريقة ساخرة ، هي صورة مغايرة للصور الإيجابية الخاصة بالمرأة الرمز ، كما قدمها في السداسية ، أو كما قدمها في هذه الرواية ، بصورها الغائتازية المناضلة من خلال «يعادة» و«باقية» !! .



إن «الندبة» «يعادة» رمز «انتظار الأرض والوطن والعودة»^(٢) ، هي بطلّة الكتاب الأول في الرواية ، تعرف إليها سعيد قبل حدوث الاحتلال لفلسطين ، إذ كانت

(١) إميل تما : فوئاح الغربية هي اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، باترواها نكبة شعب : نبيه القاسم

(جميع وتقدم ومشاركة) دراسات في الأدب الفلسطيني الحالي ، منشورات دار الأسوار عكا ، د . ت .

ص 56 .

(2) نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، دراسة نقدية تحليلية ، ص 652 .

الحب الأول في حياته بعد أن تعارفا لما كانا طالبين في الثانوية ، ولما عرف أهلها بحكايتهما ، منعوها من الدراسة ، وضربوها .

وبعد زمن من الاحتلال نجىء إليه «بعاده فجأة» : لا لأنها عاشقة أو محبة ، وإنما لتعاقبه وقد أخبرها الناس أنه المستور ، عن اعتقال أبيها مع عدد كبير من الرجال ؛ إذ قالوا لها إنه «رأس الخيش»^(١) الذي تسبب في اعتقال خمسمئة فلسطيني من بينهم والدها .

ومع هذا الحضور المفاجئ لها ، يتعقد لسانه ، وينشأه الخوف ، ويسبح في ماء المرحاض ، محاولاً أن يخفي أعقاب السجائر الملوثة بأحمر الشفاه من جوارته الأرمية ، ثم يقسم بأنهم مغفلون أنه ليس «كيس الخيش» ، وأنه لم يخرب بيت أحد ، فكيف والبيت بيت يعاد حبيبته الضائعة .

وتفتتح يعاد أنه ليس «رأس الخيش» ، بل تراه مثل «خرفة الخيش» المرمية فوق الأرض تقتصص مياه المرحاض عاجزاً عن فعل أي شيء مهم من أجل وطنه أو حبيبته في تلك الليلة التي نامت عنده وحيدة ، ثم يستطع أن يحميها من هجمة الجنود الباحثين عن المسلمين لطردهم خارج الحدود . وكذلك لم يستطع أن يكون عاشقاً حقيقياً ، فيتزوجها .

يخلق الجنود باب بيته ، ويأخذون «يعاد» ، وهو لا يملك إلا إعلان ولاته للدولة ، مستعيناً بـ «الأدون سفسارشك» الضابط الإسرائيلي المتقاعد الذي وظفه في خدمة الدولة ، كما وظف أباه من قبل . ومع كل خدماته وإخلاصه لهم ، يجرجرونه فيدحرجونه على الدرجات من الطابق الثالث إلى الأرض ، ليجد نفسه خارج العمارة مرمياً تحت أقدام يعقوب الجندي الصهيوني ذي الأصل الشرقي المقصوع من الرجل الصهيوني للكبير ذي الأصل الغربي .

أظهرت «يعاد» جرأة لما غامرت مشياً على الأقدام من الناصرة إلى حيفا لإنقاذ والدها ، وأيضاً صبرحت في وجوه العساكر فنانة : «هذه بلدي ، داري ، وهذا

(١) رأس الخيش هو الرجل الذي أخفى جنود الاحتلال رأسه بكيس خيش ، تقصوا فيه ثلاثة نفوس . لعينيه وقصه ، وصرخوا أمامه الرجال : «إنا نقتل الرأس إلى الأمام مرتين» ، فعدوا الرجل المثار إليه إلى السجن .

زوجي ... سعيد ، يا سعيد ، لا يهمك ، فإنني عائدة!⁽¹⁾ ، فهي اعتبرت سعيداً في سياق المواجهة مع العدو زوجها ، بل إنها قبل ذلك هبّت له مع طرق العساكر على الباب «يا حياتي ... أنت لي!»⁽²⁾ . وهو لم يفعل شيئاً ملموساً لحمايتها ، بل لم يقبلها قبلة الوداع ؛ لأنه لا يستطيع أن يحمي نفسه ، فكيف يستطيع حمايتها؟ وكل ما أعجزه «سعيد المتشائل» بعد ذلك طوال عشرين عاماً ، انخفضت فيها يعاد في الشتات ، أن عاش الذل والهوان ، واحتفظ لنفسه بسر الرسالة التي بعثها إليه من الحدود لكي يفتح نفسه بأنه قادر على تحدي الجهاز الأمني الإسرائيلي⁽³⁾ في إخطاء بعض أسرارهِ الوطنية . إضافة إلى أنه اعتبر رسالة يعاد إليه عقد زواج ، تقول فيها : «سعيد ، يا زوجي! الوداع يا حبيبي ، إنني أنتظر الموت عبر الحدود ، ولكنني أموت وأنا مطمئنة على أنك ستنفذ والذي من السجن . سلم على أختي ، واعتن بأولادها ، الوداع ، الوداع يا حبيبي . زوجتك يعاد!»⁽⁴⁾ . وهنا تغدو يعاد كما أشرنا - رمزاً لفلسطيني الشتات وآمالهم بالعودة -

وخلال العشرين سنة الواقعة بين الهزيمتين ، وسعيد - يعاد - يمني النفس أن تعود إليه يعاد عن طريق «يعقوب» الذي عرف كيف يستغله ، ويضحك عليه ، ويهدده أخطاه ويحرقه على الشفاتي في خدمة الجهاز ، ويهدده بضباعها إلى الأبد إن فشل في مهمة من مهماته .

بعد حزيران يهكي سعيد على حاله : «لم أجد أبكي على يعاد ، بل على حالي ، وبدون أي خوف من الجهاز»⁽⁵⁾ ، وتكون النتيجة جنونه لأن حياته بين الحزين اللتين أسفطتا الوطن كله كانت مأساة : «عشرين عاماً وأنا أريد أن أتففس فأعجز ، كالغريق ، عن التنفس ، ولكنني لا أموت . وأريد أن أنطلق فأعجز ، كالسجين ، عن الانطلاق» .

(1) إميل حبيبي - مأساة الأيام الممتدة - الوقائع القرية في الحديقة سعيد أبي الحسن المتشائل ، وقصص أخرى ، ص 108-109 . وفيما بعد سنستخدم مصطلح «المتشائل» .

(2) المتشائل ، ص 107 .

(3) نفسه ، ص 109 .

(4) نفسه ، ص 110 .

(5) نفسه ، ص 110 .

ونكنني أيقى حراً⁽¹⁾ . وفي هذه اللغة أدرك المتشائل أن صموده على أرضه كان صمود الانكاليين ، المنتظرين من ينقدهم ويحقق لهم أمنائهم .



صمدت «باقية» في الوطن ، إذ جاءت قبيل النكبة من «الطنطورة» لزيارة أحوالها في بلدة «جسر الزرقاء» التي سلمت من التدمير الذي أصاب «الطنطورة» . فعاشت غريبة ، تختلف عن الآخرين ، يقول أحد معارفها : «إما أنها تبسم ، وإما أنها تبكي ، فأصبحنا نخافها ونحاشاها ، غريبة ونقرأ كتبنا ونبسم نوحدها وتبكي نوحدها⁽²⁾» . وكأنها تعيش الشتات في الوطن .

رأها سعيد المشائل فوقعت في قلبه ، ووقع في قلبها منذ اللقاء الأول ، مع كونها الأجراً في التعبير عن حبها له بحفرها اسمه على الصخرة ، ثم بإعلاناتها عن هذا الحب ، مظهرة له عدم رضاها عن علاقته بالجهاز الأمني الصهيوني الذي تبرا وطلب يدها من أحوالها ، مكافأة لسعيد عن مساعداته التي حدثت من فوز الشيوعيين في الانتخابات .

ونجسد باقية الطنطورية وعيا مغايراً لمسلكية سعيد ؛ إذ هي نقيضه الإيجابي . حيث تطلب منه أن يحفظ أسرارهما ، وأن يغير حاله ، وتكون البداية أنها تطلعه على سرها الكبير ، أو أمليهما في التحول : «ظلمت أحبك حتى أحسبني . وها أنا أصبحت عروسك ، شريكة حياتك . ها نحن نعلم بيتاً واحداً ، أصبحت أملي يا ابن عمي ، وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتي الطنطورة : إلى شاطئ بحرنا الساكن . ففي كهف في صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدي ، مليء ، بذهب كثير ، مصوغات جدتي ووالدتي وإخواني ومصوغاتي ، وضعه والدنا هناك ، وأعلمنا بأسره حتى يلتحق إليه كل محتاج منا إليه . أريدك يا ابن عمي أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة ، خلسة ، أو أننا نعود وحدك ، فتنتشل الصندوق من مخبئه ، فيغنيها ما فيه عما أنت فيه ، وأنا لا أريد لأولادي أن يولدوا محدودين . لقد تعودت ألا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمي⁽³⁾» .

(1) نفسه ، ص 122 .

(2) نفسه ، ص 130 .

(3) نفسه ، ص 132-133 .

لا يوجد غير سعيد البطل المهزوم في الواقع من وجهة نظر هؤلاء النسوة ، لذلك كان أمل يعاد المنية في الشات ، وها هو أمل باقية الباقية في الوطن ، وهو نفسه يدرك هذه الحقيقة التي تجعله غير قادر على خيانة وطنه مهما تصان في خدمة عدوه ، بل يتحوّل الخدمة للعذر في غالب الأحيان إلى خدمة للوطن بطريقة غير مباشرة ، إذ المهم البقاء والصمود على الأرض الفلسطينية ، ليشكل هذا الموقف الواسع الخدمة الكبرى للذات والوطن معا في مواجهة عدو يسعى إلى تفريق فلسطين من أهلها .

يسمع سعيد أسرار ياقية وهو لا يكاد يتنفس خوفاً وإعجاباً ، فهي تتكلم بجرأة وكأنه ليس عميلاً ، وهو يطبق همه حتى لا يفتر منه قلبه . وعندما تنتهي ، يطعننها بأنه أفضل من يحفظ السر ، فوالده لم يورثه إلا الخدر : «إن الناس يأكلون الناس ، فحاشا أن تلقى بمن حولك من الناس ، إنما عليك أن تسيء الظن بكل الناس⁽¹⁾» ، فكانت علاقته الباطنية بوطنة غير مشكوك بها .

ينجب سعيد وباقية أملهما «فتحي» المسمى على اسم جده الطنطوري ، يحتاج الجهاز على اسمه المأخوذ من «فتح» ، فيسميه سعيد هؤلاء «إرضاء للجهاز ، ظاهرياً» على اعتبار أن معناه الباطني - كما أشرنا - ولاء للوطن والمقاومة . فيشب هذا الطفل مع سر الصندوق وهو أكثر حذراً من والديه ، يأخذ من أبيه الخدر ، ومن أمه وعي الأخبار والحكايات عن «الطنطورة» وأسرارها ، ثم يغدو هؤلاء فداثياً مع اثنين من زملائه عام 1966 ، حيث يخرجون الصندوق ، ويشترون سلاحاً وذخيرة ومتفجرات ، وكل هذا من غير علم سعيد الذي يتفاجأ بالأمر ، غير مصدق بنحور ابنه الضعيف إلى فداثي - هؤلاء ، ابني وحيدتي ، هذا الشاب الحبي الضليل ، الذي يأكل القط عشاءه أصبح فداثياً ، وأعلن العصيان على الدولة⁽²⁾» .

وما أن يأخذ الجهاز والذي ولاء لهؤثر عليه كي يسلم نفسه ، حتى تجذبه بصو على ثورته ، بل تتحقق به أمه التي حملته سرها ، وجعلته أملها ، لتقاتل معه ، فيغيبا ، وينجوا بطريقة قاتلانية عن طريق الغوص في البحر ، ولا يبقى ما يدل على وجودهما سوى كتيبة من كتائب الفداثيين باسم «الطنطورة» .

(1) نفسه ، ص 135 .

(2) نفسه ، ص 146 .

إن هذا الشهيد الذي يصور التحاق «باقية» بأبنائها «ولاء» هو التحول الوطني الإيجابي الذي خرج من ذل سعيد المهزوم ، فيكون النفس بحرية في كهف مظلم ولو لمرة واحدة حياة حبقية عند الجبل الفلسطيني الجديد ، فالكفاح المسلح هو المصير الوحيد للحرية التي تجعل الأم باقية تتحقق بأبنائها لتقاتل معه وتحميه بالسلاح والحب⁽¹⁾ ولا يبقى لسعيد المهزوم سوى المذبح يحضه سرا ، ويفرح به كثيرا عندما يسمع اسم كتيبة العظيمة القدائية .

رَبَّت باقية ولاء على معرفة أسرار الأرض الطريق الحقيقي للمقاومة بأيدي «أولادنا أماتنا»⁽²⁾ ، ويكون الكهف في ظروف الاحتلال حرية في رؤية ولاء الثورية : «أبيت إلى هذا الكهف كي أنفخ بحرية مرة واحدة أن أنفخ بحرية»⁽³⁾ . وفي هذه اللغة صمادة يبينها الكاتب عن الواقع الاضطهادي الذي يواجهه الفلسطيني في وطنه المنعصب ، ومع ذلك ليس بإمكان هذا الفلسطيني إلا الصبر والولاء والبهاء والأمل بالعودة ، كما انفج من أسماء الشخصيات .



فجرت هزيمة حزيران نقمة المشائل على نفسه وعلى الجهاز الأمني الصهيوني ، فرفض تنفيذ الأوامر ، قائلا بيأس : «قضيت نصف عمري في خدمتكم ، غدعوا البقية أعيشها كبقية خلق الله ، لا أهش ولا أنش .»⁽⁴⁾ ، على اعتبار أن خدمته للجهاز كانت تحمل واقع الهزيمة الأولى ، في انتظار النصر العربي ، وما أن حدثت الهزيمة الثانية حتى تحقق بأمه .

ثم يلتقي سعيد ببعاد الثانية بنت بعاد الأولى خارج السجن ، جاءت بتصريح زيارة لبحث عن أخيها (سعيد) في المعتقلات الصهيونية ، وما أن يراها المشائل حتى يظنها بعاد الأولى ، فيعود إلى ماضيه دفعة واحدة ، فيظهر فرحا بهذا اللقاء ، وكأن مهزلة العشرين عاما التي عاشها كانت بسبب غياب هذه الحبيبة : «واستحوذتني رغبة جامحة في أن أصفق ، في أن أعبي ، في أن أزغود ، في أن أعصرخ حتى تنهار

(1) نفسه ، ص 154 .

(2) نفسه ، ص 147 .

(3) نفسه ، ص 151 .

(4) نفسه ، ص 174 .

عن صندري طبقات الخنوع والمثلة والحاجة ، والصصمت⁽¹⁾ . هذا هو عمق الخلد التراجيدي الذي تقدمه هذه الرواية في العودة إلى الماضي ، حتى وإن كانت هذه العودة وهمًا .

وتطرد بعاد الثانية من الوطن كما طردت أمها ، وإن اختلف أسلوب الطرد ، إذ يجيء العاكر هذه المرة بأدب لإخراجها من بيته ، فتصرخ في وجوههم كما صرخت أمها : « هذه بلدي ، ذاري ، وهذا عمي⁽²⁾ » ، مؤكدة كلام بعاد الأولى الناص على الانتماء مع كون تلك قالت : « هذا زوجي » بدل « عمي » ، لكن سعيدا مهزوم ، رغم أنه المحور الذي يتوجب عليه أن يخلص المرأة / الوطن من الهزيمة ، لذلك يبقى المشار إليه سلبيا في لغة المرأة ، متخذًا من تكرار الحادثة نفسها بعد عشرين سنة مثونة لعشرين سنة القادمة في انتظار بعاد الثالثة (الجيل الثالث) التي لا تطرد من وطنها ودارها ومن عند حبيبها . ولأنه سلبيا ينتهي عاريا من الوجود النسوي الذي كان يحلم به أو يطمح أن يعيشه ، لتغدو حياته وهمية ، كانت تتيحها الهروب الاتكالي إلى الفضائيين في أحد مشنوبات الاغتراب والجنون والعجز في ظل قمع الاحتلال الصهيوني وعنصريته .

وأخيرا يجلس سعيد أبو النخس على «الخازوق» الذي لم يكن كابوسا ، وإنما هو «خازوق» واقع ، يصرخ إثره بمن حوله لينقذوه : يستنجد ببعاد الأولى والثانية وباقية . لكنه يجد نفسه وحيدا بدونهن ، حيث تشله البعادان إلى قبر الخربة ، وتشده باقية إلى أعماق البحر في الوطن ، فيتششت بالخازوق ، ثم يستنجد ببعقوب الإسرائيلي ، فيردد عليه الرجل الكبير قائلا : « افعد على هوائيك واسترح⁽³⁾ » . ويستنجد بالشاب الشيوعي ، فيطلب منه هذا الشاب أن ينزل إلى الشارع ليقاوم الاحتلال ، وما أن يحاول الشاب خلع جذور الخازوق بالفأس حتى يصرخ سعيد متأثرا . . وفي النهاية لم يبق أمامه منقذا إلا الرجل الفضائي الذي يأخذه إلى عالم الجنون ، وهو يقول له : « حين لا تطيقون وافعكم الشمس ، ولا تطيقون دفع الشمن

(1) نفسه ، ص 177 .

(2) نفسه ، ص 193 .

(3) نفسه ، ص 194 .

اللازم لتغييره لتلجثون إلي⁽¹⁾ .

وفي اللوحة الأخيرة من الرواية يخرج المحترم / الراوي الذي وصلته الرسائل من المنشائل عن طريق بريد عكا باحثا عن مرسلها «المنشائل» ، فيذهب إلى مشفى المجانين فلا يجد هذا الاسم محديدا ، وإنما يجد اسما آخر مشابهها له وهو «سعدى النحاس أبو الثوم أو الشوم» توفي قبل عام ، وقد جاءت امرأة من شرق الأردن لزيارته ، وما أن علمت بوفاته حتى قالت : «لأنه استراح وأراح»⁽²⁾ .



كما سبق يتضح لنا أن اللغة السردية في هذه الرواية عبرت عن سيرة الفلسطيني المهزوم ، وأن الأمل الذي تعلق به خلال عشرين عاما تهاوى دفعة واحدة إثر هزيمة حزيران التي لم تكن نكسة وإنما كانت «نكبة النكبة» إذا أردنا التعريف بها ضمن رؤى الرواية العربية المكتوبة في أوائل السبعينيات ، حيث يجد البطل نفسه مرقا بين يعاد الأولى رمز الشتات ، وبين باقية رمز الثورة والبقاء ، وبين شيخ الفضائيين الذي يناديه إلى الانتكالية والخطو القبيية ، وبين الشاب الفلسطيني الشبوعي الذي يعمل بطريقته الثورية النفاية اليسارية داخل الشارع الفلسطيني في ظل الاحتلال⁽³⁾ ، فيختار الانتكالية والجنون .

وإذا كانت سلبية البطل المنشائل أوصلته إلى الجنون بلقائه الفضائيين ، فإن العامل الحاسم الذي أوصله إلى هذه النتيجة هو عجزه عن اتخاذ السبل المقاومة بفاعلية لعدوه . وهذه السلبية - يجد ذاتها - هي التي جعلت المنشائل مجرّدا من أرقبه ، وفي الوقت نفسه مجرّدا من نسائه الحاصلات للكثير من الدلالات الرمزية والمتقدمات عليه وعيا وثورة ، فهن : «يحملن وعيا مختلفا عن وعي سعيد المنشائل الذي تعالين تطوره البطيء المتعثر»⁽⁴⁾ ؛ لأنه فعليا لم يعد قاهرا على حماية عرضه

(1) نفسه ، ص 195-196 .

(2) نفسه ، ص 197 .

(3) انظر قراءة عن ترقى البطل بين الأركان لأريسة ، نبيل سليمان : سيرة قارئ ، ص 118-120 .

123-126

(4) سعيد قطيبي : الفتح النص الروائي ، ص 71 .

متمثلاً بأخته وحبيبته ما دام غير قادر على استرجاع أرضه من مغتصبها ، أو حتى أن يفكر جديدا باستعادتها والعمل من أجلها ، مع كونه قدم مفهوماً جديداً للمقاومة من خلال الإصرار على البقاء في المكان ، باعتبارها جزءاً من المأضي⁽¹⁾ الذي يسمى هذا البطل المهزوم إلى العودة إليه ، ولو عن طريق الزهم .

إن قراءة هذه الرواية على أرضية علاقة البطل الفلسطيني المهزوم المتشاكل بمجموعة من النساء الراميات إلى أبعاد القضية الفلسطينية ، هي قراءة لا غنى عنها في إنتاج العلاقة الإيجابية التي أنتجتها الرواية في صورة المرأة القوية في حياة الرجل المهزوم . حيث يعاد الأولى ، ويعاد الثانية ، ويعاد الثالثة المنتظرة ، وأية يعاد أخرى في أجيال قادمة ، هي تأكيد على أن آمال العودة في لغة الشتات الفلسطيني لا تموت ، فقبل أن تموت يعاد فلد ابتها يعاد ، إصراراً على حقيقة عدم الفناء أو الموت لهذه المرأة الرمز للعودة إلى الوطن ، يوصف اسم يعاد من تأليف الكاتب : لأنه اسم غير مأثور في الواقع ، فإلغى لتعبر من خلاله عن حلم العودة إلى الوطن المغتصب بعد تحريره .

أما باقية فهي الصمود في سياق التحول الشوري داخل الأرض المحتلة ، بما يحمله هذا الصمود من أسرار كثيرة لن يستطيع العدو مهما كانت أجهزته القمعية أن يصل إلى أعماقها ، ولا بد أن يبقى في المكان الفلسطيني والذاكرة الفلسطينية متسع لا يعرفه العدو ، تتلوه في داخله بذور ثورة ولقاء (أين البقاء) الناحية في تأكيد المواجهة الرمزية للاحتلال .

وفي الأحوال كلها لن نجد المرأة الرمز للوطن المغتصب⁽²⁾ ، بديلاً عن سعيد أبي النحس ، مركزاً لدائرتها الشورية وصمودها وكفاحها ، وهي إن عجزت عن إخراجها كلياً ، بما هو فيه من عمالة وإنهزامية ، فإنها استطاعت أن تنجب منه ، فعلياً عن طريق باقية من خلال ابتها ولقاء ، ورمزياً عن طريق يعاد من خلال ابتها سعيد . الثاني الفدائي ، ويعاد الثانية الجريئة مثل أمها . وبالتالي كانت دلالات سلبية

(1) شاكر النابلسي : مباحث أخيرة في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 115 .

(2) يمكن قراءة الرمز من خلال الأسماء : قاروق وادي . ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 115-118 .

سعيد المتشائل ، واتكاليته ، وجنونه ، واختفائه ، بل وصوته ، هي أسلوب مائعة الصواعق التي انكأ عليها حبيبي ، فجعل سلطات الاحتلال تظمن إلى ولاء سعيد وخيائه لقوميته ووطنه ، ثم اكتشفت هذه السلطات في النهاية وجهها المخرافي : من خلال حضور الرمز الفلسطيني في البقاء والولاء وآمال العودة في سياق التفاوض أو التشاؤل على الأقل ، لا التشاؤم .

وقد جعل إميل حبيبي «مبادرة المرأة للحب لا تفصل عن مبادرتها للفشل والمقاومة الضاربة» . تؤكد إيجابيتها ، ولا تؤكد بطولية وفروسية الحبوب وصعب المرأة تجاه الرجل⁽¹⁾ ، كما عودتنا على ذلك السرديات التقليدية .

وما دامت المرأة هي البطل الإيجابي ، فإن القضية / الوطن هي المرأة بحضورها الفاعل ، وبالتالي فإن سعيدا المتشائل هو جيل النكبة الذي ضيعه التشاؤل الواقع بين التفاوض والتشاؤل ، وأحرقت مجاديقه الهزيمة الثانية ، ولم يدرك أن الحركة يجب أن تكون مستمرة بالتفاوض الذي نبته البطالات النساء وابتاؤهن في الوعي الذي يعني أن يتخلص الفلسطيني المتشائل من نفسية التفكير القبي والأتكالية والخروج والمعجز وما دام المتشائل جزءا منا ، فلتبحث عنه في ذواتنا ومجتمعنا ، ولتقاومه في دواخلنا وواقعنا ، ولتفاوض التخلص من كل ما يعوق مسيرتنا نحو الحرية السياسية والاجتماعية ، والاعتناق الإنساني⁽²⁾ . وهذا هو هدف إميل حبيبي الرئيس في روايته هذه ، مع كون المتشائل الفلسطيني لا يتفصل عن المتشائل العربي أينما وجد⁽³⁾ . ولا نتفق في هذا السياق ، بخصوص تفسير المتشائل على أنه رمز للشعب العربي بأسره ، باستثناء التبوعين⁽⁴⁾ . إذ في هذا التصور رؤية نقدية ضيقة ، لا تقل عنها سوء الحالة المتشائل إلى رمز يمثل ، الجزء المسافط من الشعب الفلسطيني⁽⁵⁾ ، لما في هذا التصور أيضا من تخافل عن إيجابيات كرمستها هذه

(1) ميهاء عبد الهادي : نافج المرأة لطل في الرواية الفلسطينية : ص 53 .

(2) عبد الرحمن بسيسر : استيطان قبليج ، ص 30 .

(3) شاكر النابلسي : مباحث الحرية في الرواية العربية ، ص 104 .

(4) نعيم حرايدي : مسيرة الإبلاغ ، ص 95 .

(5) وليد أبو بكر : الأرض والثورة (ترجمات نقدية في الرواية الفلسطينية) ، منشورات القدس ، 1988 .

الشخصية بصمودها على الأرض وبحفظها للأسرار الفلسطينية ، عما يتقدها من العمالة والخيانة ، خاصة أن الرواية لم تبرز خيانات سعيد لوطنه ، باستثناء عمله في التخريب ضد الشيوعيين (العرب واليهود معا) في الانتخابات!!

ثالثا : المرأة وذاكرة الخطيئة .

«عم جئت تبحث يا «أباس» ؟ عن إخطية الأولى - الخطيئة الأولى ؟»⁽¹⁾ . تلخص هذه العبارة حياة الفلسطيني الذي سُرد من أرضه إلى الشتات ، ثم لا يجد مغرا من العودة بإحدى الطرق للبحث عن ماضيه الذي سلبه إياه الاحتلال ، ليمثل له هذا الماضي المرأة / إخطية : الرمز للأرض والوطن ، خطيئة وعقدة ذنب تطحن ذاكرته .

وتتمثل رواية «إخطية» مع سائر روايات حبيبي في تعبيرها عن مسألة الهجامة الصهيونية الشرسة التي مارسها الاحتلال على الأرض الفلسطينية لتغيير معالمها ، واضطهاد أهلها وفهرهم إلى حد تحريم «حرية الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد»⁽²⁾ . وجعل كل عربي «يقطن الفطن بنفسه» : «أن يكونوا يعتبرونه ، بما في دخيلة نفسه «مخربا» (. .) أو مرشحا لأن يكون مخربا»⁽³⁾ . لأن الأجهزة الأمنية الصهيونية لا تترك عربيا عابرا سبيل إلا وتشنبه بأنه مخرب ينتمي إلى حركة سرية معادية ، فتحكم عليه أن ينفق عينية الاثنتين ، «وإذا كان ضريرا فذلك أكبر برهان على أن اللامسامية قد نخرت لحمه وعظمه ، قائر العنق على رؤية دولة اليهود»⁽⁴⁾ . فبهذه السخرية يصور حبيبي واقع الحياة الفلسطينية في ظل الاحتلال وهي بكل تأكيد سخرية سوداء ما بعدها سخرية ، خاصة في تحول المكان الفلسطيني إلى ظاهرة كايومية ممثلة بصهاينة غزاة ، «مخلوقات قزمية» طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة . . شكلا واحدا وقدا واحدا «فإما أن يكونوا في

(1) إخطية ، ص 7.

(2) نفسه ، ص 7 .

(3) نفسه ، ص 28-29 .

(4) نفسه ، ص 21 .

شكل بن غوريون صغير أو في شكل ديان صغير⁽¹⁾ ، فيصبح بيتا المثني ذاكرة المكان :

«لك بامتازل في القلوب منازل
أفقرت أنت وهن منك أو اهل
وأنا الذي اجتلب المثبة طرفه
فمن المطالب والقليل القائل⁽²⁾»

تبدأ الرواية بفوضى داخل إسرائيل إثر وصولهم من رؤيتهم رجلا عربيا كـ «السيف
الفضوي المسلول الخترق صخورهم كما يخترق السفود صدور الفرائيج المشوية⁽³⁾» ،
يتأبط «كلاشينيك» ، ويحشي مرعا بين «السيارات المتجلطة⁽⁴⁾» على أرض فلسطين
التي كانت ملتقى العشاق فأُست بعد الاحتلال نش تحت الزيت والقطران ، والشقق
السقيمة ، و«كوهين أفيدوف» الذي يقف العيون ، يلاحق من يتنزه من الضبية
والصبايا العرب⁽⁵⁾ .

حاربت دولة الاحتلال مواطني العشق ، فلم تترك «دغلا جكرا» للعب الغميضة ،
أو «غميضة صنوبرية» للحب ، أو سطح بيت خاليا من السواري والصهاريج لنقل
أسماء العشاق⁽⁶⁾ .

أما فلسطين الماضي ، فهي جنة العشاق ، والانطلاق ، والحرية ، والطبيعة
الرومانسية الساحرة : «كثة الأجدات ، صافية السحنات ، تعرف صخورها بالينابيع ،
وتحمر وجناتها ، خفرا طبيعيا ، بالترجس ، وعصا الراعي ، ويقزل البنات ، وبالبنات
الغزالات⁽⁷⁾» ، وهذه الجمالية تتكرر في حديث الراوي البطل عن الماضي الحافل

(1) نفسه ، ص 15 .

(2) نفسه ، ص 5 .

(3) نفسه ، ص 16 .

(4) نفسه ، ص 45 .

(5) نفسه ، ص 25 .

(6) نفسه ، ص 17 .

(7) نفسه ، ص 69 .

بم حضور الشخصية الفلسطينية المندمجة بكائنها الجمالي السائر للعشاق: «الكرومل كرم لا تبخل أدغاله على ستر العشاقين حتى ولو جاءوا من جميع أنحاء فلسطين - وكانوا يجيئون - قلا يملأون كوزه السخي»⁽¹⁾.

وكان الحب في الماضي جماً رومانسياً مسكوناً بالظلمات، والتلاطم عفو الخطر، وحفر الأسماء زوجين زوجين على جذوع الشجر، وتبادل الرسائل الغرامية، والبسمات... وهنا لا تستغرب أن يناقش الراوي فضائل أخلاق العربي، منهما من يعادي العرب بأنه «ذو عقل أخف من عقل حمار»⁽²⁾، مشيداً بحفة العربي في مواجهة المستعمرين الذين «يغيرون على أوطاننا ويتهكّون أعراضنا»⁽³⁾.

إن استطرادات إميل حبيبي كثيرة، وهي تجعل روايته مثقلة بالكتابة الساخرة التي توصف بأنها «استرسال طويل لجميع أنواع التذاعبات النفسية والفكرية واللغوية»⁽⁴⁾.



يعود «عبد الكريم أبو العباس» الفلسطيني الذي طرد من فلسطين إثر النكبة إلى فلسطين بعد أن نجس بالجنسية الأمريكية، وتزوج امرأة أمريكية، عمقت غربته وهي نصر على أن تعلم إبتنهما كلمة «إيزرائيل» بدل فلسطين. لذلك هرب منهما، وعاد زائراً إلى مسقط رأسه في حيفا بعد أكثر من ثلاثين سنة من الغياب، فكانت عودته مسكونة بالخوف من أن تضيقه أجهزة الاحلال الأمنية متلبساً بمشاعره الفلسطينية، فتحرمه من دخول فلسطين، وهو عائد لبحث عن حبيبته «إحطية» التي هي رمز لماضي كله، وما فيه من عقدة ذنب وخطيئة ارتكبها في الشفاعة عن حماية وطنه.

ذهب إلى شارع عباس (حارته القديمة) قرب سور مدرسة الراهبات القديمة موطن ذكرياته العاشقة في حيفا. وأهم ذكرياته كانت مع «إحطية» التي راسلته برسائل عشق، وضمعتها في سور المدرسة، كما كان يفعل المراهقون والمراهقات، ثم ألفت

(1) نفسه، ص 71، ص 80.

(2) نفسه، ص 59.

(3) نفسه، ص 60.

(4) عزت الخزاعي، «تحولات نقدية حديثة»، ص 74.

سلطات الاحتلال القبطي عليه ، فأخذت بحاسبه على ذكياته ، وتعمدها مؤامرة ضد دولة إسرائيل ، منذ الانتداب البريطاني على فلسطين ، ف نشرت صحافتهم : « كان عبد الكريم الأمريكاني يتبادل الرسائل طوال أربعين عاماً ، عبر فتحة من فتحات ذلك السور مع إحدى المخابرات من قوت الجامعة العربية ، في زمن أمينها العام عزرا باشا ، إبقاءه في إسرائيل للتخريب على الدولة الناشئة : من داخلها ، ولتقويض الأجانب والسرطان⁽¹⁾ » . ولأن عبد الكريم العباس يحمل الجنسية الأمريكية ، فقد اكتفوا بطرده ، ومنعه من دخول فلسطين مرة أخرى ، بعد أن أداته شهادات من رؤوه ، يخرج من السيارة في يوكس وراء فتاة كانت تجري في وسط الشارع ما بين السيارات المزدحمة ، حافية القدمين ، وحاسرة الرأس ، حريانة إلا من ثوب أبيض ملتصق بالوحل ويمزق عند الصدر ، مشقق الطرف السفلي وهي تركض محتضنة في صدرها طفلة⁽²⁾ .

وهذه الفتاة هي «إخطية» ، وإن لم تكن هي بعينها ، فإنها إخطية الثانية ، أو الثالثة ، لتصبح «إخطية» رمزاً كبيراً متعدد الدلالات في الرواية ، منها الدلالة على «فلسطين المقتصة» عقدة الذنب داخل كل فلسطيني كم يدافع دفاعاً مستعيتاً عن أرضه وعرضه ، حيث اغتصبت منه إخطية بأيدي الغول ، فكان اسمها رمزاً مشتقاً من الإخطية التي وقعت فيها إخطية عندما أُنجبت بنتاً سفاحاً قبل نصف قرن : «هل ظنّت إخطية لا تنجب البنات طوال هذا العصر ، إلا سفاحاً فلا ينبغي إلا البنات والآن سفاحاً حاربات في الشوارع حافيات معفرات ، منعوقات النضر ، عاريات مشحرات»⁽³⁾ . وهنا ندرك أن الماضي يحاصر المقترب الفلسطيني حصاراً عريضاً ، وهو يبحث عن إخطية التي أصبحت بالنسبة لها «امرأة ، وأرض ، وأحلام»⁽⁴⁾ ، اغتصبها الغول الصهيوني .

ولكل فلسطيني «إخطية» التي تركها ضائعة في فلسطين بعد النكبة ، وإخطية هذه عاشت قبل الاحتلال مسجونة في بيت أهلها ، لا يرى شباب حيفا إلا وجهها

(1) إخطية ، ص 68 .

(2) نفس ، ص 58 .

(3) نفس ، ص 73 .

(4) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، ص 75 .

من الشرفة . فحشقوها كلهم : « من منا لا يتذكر إخطية ويعتقها حتى التاف⁽¹¹⁾ » .
وعندما تربهم وجهها يتجلى لهم جمالها الأخاذ . . ثم أصبحت فيما بعد رمزا
للأرض التي وقعت في الأسر⁽¹²⁾ ، اغتصبها الإنجليز أولا ، ثم من بعدهم اليهود .
كان عبد الكرم الأكثر عشقا لها ، وهو اسم للعائلة الكادحة الحيفاوية التي
انتمت مبكرا إلى الأفكار الشيوعية ، وتكونت العائلة من ثلاثة أخوة هم (عبد
الرحمن ، وعبد الإله ، وعبد القدوس) ، كل واحد منهم عامل ابن عامل وأخو
عمال ، وأن عبد الكرم العائد من أميركا يبحث عن ماضيه هو الأخ الأصغر (عبد
القدوس) ، وهو تحديدا الذي أنقذ إخطية من الموت عندما قفزت : وهي في العاشرة
من عمرها من شرفة بيتها ، فوقعت بين يديه سائلة ، ليعيدها إلى أهلها ، وهذه الحادثة
التي حظي بها جعلت الآخرين يرون دوما قرب شرفتها تعلمهم يحظون «بقفزة من
قفزاتها أو بوقعة من وقعاتها»⁽¹³⁾ ، لكنهم لم يكونوا يرون إلا وجهها الجميل ، وعينها
التي بعثت رسائل الشجاعة والحب ، وأحيانا تتجلى لهم : «سمراء ملتصقة ، كما
النار ، في حلة حمراء كما النار ، ثوب من الحرير الأحمر وفلاحة حول عنقها من
العقيق الأحمر»⁽¹⁴⁾ .

فبهذه الصور المليئة باللون الأحمر ذي الدلالة الواضحة على ترميز الحرية
الحمراء المتجسدة في الثورة الشيوعية التي اتخذت اللون الأحمر رمزا لها ، قد تفسر
شخصية إخطية على أنها «الفكر الشديد الوضوح ، لدرجة أنه لا يرى إلا من قبل من
يتأمله»⁽¹⁵⁾ . مما يعني أنها رمز متعدد في الإحالة إلى الأرض ، والمرأة ، والماضي ،
والفكر ، فتعدو على الأرجح في بعض الآراء : «الثابت من الأرض ، والثابت من
الفكر»⁽¹⁶⁾ في حياة الإنسان الملتزم بقضاياها المصيرية .
ثم تختفي إخطية سنة قبل النكبة ، لتعود وتظهر في شرفتها حزينة تحمل

(11) إخطية ، ص 73 .

(12) عزت تغراوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، ص 75 .

(13) إخطية ، ص 73 .

(14) نفسه ، ص 71 .

(15) وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص 48 .

(16) نفسه ، ص 103 . وانظر تعددية ترميزها : ص 79-104 .

طفلة ، فيظنون بها الفلنول ويهربون منها بعد أن يملؤ صوته بإدانة الرجال جميعاً الذين لم يدافعوا عنها ، ولم يعثروها أختهم ، فكان تخليصهم عنها خطيئة ما بعدها خطيئة ، وهذا هو ممكن التسمية الذي خاطب من خلاله الراوي مجموعة الرجال تحت اسم عبد الله معنفاً ، وموضحاً أن إخطية هي رمز الماضي الفلسطيني والأرض الفلسطينية التي لم يدافعوا عنها كما يجب ، فسقطت بأيدي أعدائها : «هل تشيح بوجهك ، قائلاً هذه ليست أختي ، لو رأيت يا عبد الله في طريقك رجلاً فقد الجبل» يعندي على طفلة ؟ أما إخطية فكانت أختك يا عبد الله ، فكيف لم تهرع إلى إغاثة مليحة سطا عليها غول ؟ (. .) . إن إخطية من تلك الظواهر الكونية التي وجدت لكي يعترف الناس بها لا أن تعترف بهم ، تبوح بأسرارك لها ، فلا تبوح بأسرارك . دفلة في الكرمل استعصت على الإسمت . عليفة مجدورة في جينة عباس ، باحة منسية وراء فرن وادي التناس . حائط مبكى في شارع العراق . صخرة بعيدة في تلي السلك . نصب فبر منسي في حيفا العتيقة . مكتب أخفي في شارع الملوك . وغرفة ولدت فيها وفتحوا جدارها دكاناً في حسبة وادي التناس ، وأعشاش منعوقة في برج مدرسة الرهبانيات . لا تذهب عنكم بل تذهبون عنها . ولا يأخذونها منكم بل يأخذونكم منها . يرحلون عنها ولا يعودون . أما هي فلا تعود لأنها لا ترحل^(١) فالراوي هنا استبدل بشخصية المرأة أماكن متعددة منتصبة وراسخة في الأرض : مما يدل على أن إخطية هي الأرض التي اختصت بسبب خطيئة أهلها في حقها ، لأنهم لم يدافعوا عنها كما يجب .

من الوصف السابق لعلاقة الفلسطيني بإخطية : نذكر أن إخطية لم تكن امرأة حقيقية وإن كانت الكتابة تعطيها بعض ملامح المرأة ، فهي تبنو - مع كونها حاملة لبعض خصائص المرأة - من خلال حبسها الغامض ، وصوفية علاقة الآخر بها ، واختفائها ، وسفاحها ، وتجدها الأسطوري . . علامات تؤكد أن إخطية هي الرمز للأرض ، وللخطيئة المتمثلة في عدم حماية هذه الأرض ، فكانت الغابضة في سقوطها . وأيضاً في استمرار عقدة الذنب / الخطيئة داخل الفلسطيني تجاه تفرغه بها ضد البداية ، وإيمانه بأنه مهمل الف ودار فلا يد أن يعود إلى ماضيه ؛ إلى خطيئته الأولى التي تركها في موطنه ، وأصبح مثل الرجل الهندول الذي يسير في خط واحد

(١) إخطية ، ص 75-76

هو خط حركته بين أطلال الزمن الماضي ، كما يفعل (عبد الرحمن) الذي بقي صامداً في حيفا ، بما ينفي نهم التكيف مع الاحتلال ، لا مجرد الصمود على الأرض ، ألغى حلم الصهيونية بدولة عبرية ندية⁽¹⁾ في تصور الرواية .



إن الشخصية الوحيدة التي عرفت أسرار إخطية ، هي «سروة» ابنة عائلة العبد الكريم ، وقد اشتق اسمها من شجرة السرو العالية «سمراء» نحيلة كأنها ساق السروة ، فوقها شعر كث جعدي⁽²⁾ . فقد كانت سروة تروي لجيلها حكايات عن الثورة القادمة ، صمشت بفنك «ثورة من نار» ملتزمة⁽³⁾ ، «أي الثورة» على يد الشيوعية⁽⁴⁾ من وجهة نظر إميل حبيبي الذي انتفى إلى الشيوعيين آنذاك . فهي تتجاوز أقرانها في تلقها الأشجار العالية حتى تكاد تختفي عن أنظارهم ، فتخبرهم بأنها كلما نسلقت أكثر عرفت أكثر ، أملة أن تبلغ في إحدى صعداتها فصر العول وتحرر إخطية من سجنها الذي اختفت إليه ، بل تعلن لهم أن سر إخطية لديها ، وأن على الراغب في معرفة سرها أن يلحقها إلى أعالي الشجر . ولكنها تسقط في إحدى المرات من أعلى الشجرة على صخرة ملساء قرب الشلال ، وتموت ، ليصبح الموت موت فلسطين بعد النكبة التي حلت بها ، فبعد موت الاثنين (فلسطين وسروة) معا أقفر شارع عباس ، وتشرذم الأخوة .

من الملاحق ، أن إخطية وسروة هما الشخصيتان اللتان ألجئ حبيبي في سياقهما الرمزي في الرواية ، إذ إن ضمير الجماعة الذي يستخدمه الراوي في صياغة العلاقة بين «النحن» و«هاتين المرأتين الصغيرتين» هو ما يجعل من تركيبة الرواية تركيبة رمزية ، يمكن أن نحيل من خلالها إخطية إلى أن تكون رمزا لفلسطين وما غيويه من أمكنة وعلاقات إنسانية وأفكار ثورية ، وظروف حياتية مختلفة ، وأطماع استعمارية خطيرة . وأن ما استطاعت أن تحفظه «سروة» من قدرة في الوصول إلى أعالي الأشجار ما هو إلا نتيجة لوعيتها المستمد من علاقتها بأخوتها العمال الذين انتموا شعوريا وطبقيا إلى

(1) وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص 113 .

(2) إخطية ، ص 80 .

(3) نفسه ، ص 82 .

(4) عزت القزواي : نحو رؤية نقدية جديدة ، ص 75 .

الأفكار الشيوعية قبل غيرهم ، وما حملته النكبة بعد ذلك هو الهدم الذي تحقق في الوطن المقتصب/ «إخطية» وفي الوعي الطبقي «سرورة» التي تحطمت على صخرة الاحتلال ، بوصفها قمة الوعي والمعرفة والثورة والمغامرة في فلسطين أيضا ، في حين سقطت إخطية ، فصارت مقعدة ، خرساء ، وبالتالي غذا الفلسطيني في وطنه محتزلا في قول الشاعر «ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا»⁽¹⁾ .

لعل شعار «شيء عفن»⁽²⁾ ، كما يرد في الرواية ، يوحى بمرارة الكتابة عند حبيبي من خلال حديثه عن عفن الاحتلال ، لكن الأمل عنده لا يموت ؛ لأن إخطية لا تموت ، فهي تتجدد بإخطية أخرى ، مثلها مثل العنفاء في التصور الأسطوري . أما موت سرورة فهو العجز الذي عمق عقدة الخطيئة «في التحنن» الذين لم يبق لهم إلا محاربة اليأس «أكيانس النسيان» : «أعطنا الذاكرة بأكيانس ملائكتها بالنسيان» استحكمت وراءها صمد غارات اليأس حتى لم يبق في الذاكرة سوى هذا السياج⁽³⁾ ، وهو سياج الغفلة والإخطية التي استحكمت «داخل الفلسطيني» فجعلته يشعر أنه قصر في حماية أرضه ووعيه مثلين بإخطية سرورة ، بما أوقعه في الخطيئة ، منيع ذاكرته .



عاش البندول (عبد الرحمن) سنة وثلاثين عاما بعد النكبة ، لم يغير فيها شيئا من ماضيه الفلسطيني ، ثم يفتح غرفة الضيافة القديمة على الشمر التي عاينه منذ ذلك التاريخ ، ودار يوحيا كالبندول في حوارٍ حيفا القديمة يتأمل معالمها . كما أنه رعى إخطية التي تعرف منه أنها ولدت مقعدة وخرساء ، وأن سرورة هي الوحيدة التي وصلت آنذاك إلى سرعا . ثم لما ماتت سرورة (فلسطين في النكبة) رعى البندول إخطية بوصفها ماضيه العاجز الذي يحتاج إلى الحماية ، فكانت صورة إخطية ، كما يصفها الراوي البطل بعد مشاهدتها : «طالعتني بتلك الأنفة القديمة» لم تغل . لا أستطيع إلا أن أحبك . ولكنها قالت ، يعينها ، لي : هل استطعتم أن تحبوا

(1) إخطية ، ص 85 .

(2) نفسه ، ص 53 .

(3) نفسه ، ص 86 .

سواي^(١١) . وهنا تصبح إخطية رمزا لكل الأشياء التي بقيت من فلسطين الماضي ، رمزا ضعيفا كسيحا أخرس ينتظر من ينقذه .

في نهاية الرواية نجد ذاكرة الخطيئة تعم المكان الفلسطيني الذي يسمي كوادي عبقر مشبعا بالذكريات التي محورها البحث عن إخطية بوصفها ذكريات الماضي ؛ لكل يسأل عن إخطيته كيف تركها ، ولماذا تركها ، وكيف حالها بعده . إخطية الكسح لولا سرور . إخطية الخرساء لولا . . . لولا عبد الرحمن^(١٢) . فصارت إخطية في الحاضر مقعدة وخرساء مغبية ، لكنها تبقى ذاكرة المكان الذي جسايته في عجزه ؛ «لولم يكن الجبل كسيحا لكرهناه ، ولولم يكن البحر كسيحا لأغرقتنا . ولا تتألق إخطية إلا بمن يحبونها»^(١٣) .

ولأن إخطية امرأة ، فإن «رجل الشارع» - لا «امرأة الشارع» أو «طفل الشارع» - مسئول عن صنع المصير السلبي في حياتها ، فهو تحديد المسئول بما يمثله من سلطات مختلفة عن الخطيئة المستمرة تجاه قضيته الوطنية التي تمتد بأيدي المثقفين بالوطنية الذين سموا بأسماء سياراتهم الفخمة ، كما يروا في حفل تأبين أحد قيادات الثورة ، متكئين على النوائد الباذخة ، بل يتخذ بعضهم الفتشيات الإسرائيلية الشقراوات سكرتيرات في مكاتبهم .

إن هذه الرواية خطاب ترميزي معقد الشيفرات ، فيه سؤال محوري توجهه إخطية بعينها إلى كل الفلسطينيين في الشتات ، وهو سؤال : هل استطعتم أن تحبوا سواي ؟ إنه السؤال المسكون بالوعي الباحث عن فلسطين بعد النكبة . فالكل يبحث عن إخطية الأولى / وطنه ، حتى وإن لف العالم ، وتزوج أمريكية ، وأنجب منها بنتا ، فلا بد في النهاية أن يهرب عائدا يبحث عن إخطيته التي أدرك أن أمره معها «لم ينته ولن ينتهي»^(١٤) ، وأدرك أيضا أن لا حياة فعلية له بعيدا عن «إخطية» ، بوصفها

(١) نفسه ، ص ٨٨ - ٨٩ .

(٢) نفسه ، ص ٩١ - ٩٤ .

(٣) نفسه ، ص ٨٩ .

(٤) نفسه ، ص ٤٥ .

«الشكل الكسبح للوطن»⁽¹⁾ في ظروف الاحتلال .

ولا يلغي كون إخطية الوطن ، إلغاء الترميزات الأخرى لهذه الكلمة ، كأن تكون أيضاً «ثوابت أساسية في الفكر الثوري الواعي التي ينتمى إليها المجتمع في لحظة خوف بالسفاح ، ثم يعود ويعترف أنها لا تملك سفاحاً ، وأنها الحبيبة الوحيدة والحس الثوري الذي يحتاج إلى العلو»⁽²⁾ . أو أنه تكون «الحبيبة الأبدية» التي تحتضن قضية فلسطين في داخلها وخارجها⁽³⁾ ، مما يعني أن إشكاليات القضية الفلسطينية كلها تختزل فتكون «إخطية» المرأة ، وإخطية الرواية معها إوهي إخطية المتناسخة بعضها من بعض على طريقة تناسخ يعاد من يعاد في الرواية السابقة ، أو تناسخ سرايا من سرايا في الرواية التالية لتعقيق الصلة بين المرأة والأرض وأفعاء وتثيلاً في روايات حبيبي كلها .

رابعاً : المرأة وذاكرة المكان

ضاعت الحبيبة «سرايا» في رواية «خرافة سرايا بنت الغول» كما ضاع الوطن ، ولا فرق بين «سرايا» ، والمكان في ذاكرة الفلسطيني تجاه قضيتته الوطنية ، حيث تجلت العلاقة بالماضي بوصفها علاقة «الصديق الذي يولد مع كل طفل»⁽⁴⁾ في مواجهة الحاضر / الغول الصهيوني الذي يسعى إلى ذبح الذاكرة الفلسطينية ، وخاصة ذاكرة المكان .

وصوقف هذا الفلسطيني أنه يبحث عن سرايا ، كما يبحث بطل الحكاية الشعبية عن ابنة عمه «سرايا» التي «خطفها الغول» فتبناها وأسكنها قصره المشيد في أعالي جبل ، فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري ، وكانت مشهورة بجذائل شعرها الطويلة ، والتي لا يمسيها مقص . فكان يتأذيها ، وهو يبحث عنها : «سرايا يا بنت الغول ، نلي لي شعرك لأطول» أقسمته . فدلّت له جذيلة ، فمعلق بها فقصعد عليها ، فذمت مخدراً في شراب القول . فنام لا حراك فيه ، فأنسلت مع ابن عمها

(1) عزت الفزاري : نحو رؤية نقدية جديدة ، ص 76

(2) انظر عن رمزية إخطية : ولورد أبو بكر : الواقع والتحدى في رواية الأرض المحتلة ، ص 172-140

(3) نبيه القاسم : في الرواية الفلسطينية ، ص 129-133 .

(4) إميل حبيبي : أنا مائة الصواغ الفلسطينية ، مجلة مشارف ، 9 ، ص 17

وعادت إلى قرينتها⁽¹⁾ . وفي هذا السياق يبحث بطل الرواية «عبدالله الصياد» الذي يمثل إميل حبيبي⁽²⁾ ، عن حبيبته سرايا بعد أن نسيها زمنا طويلا ، بل إنها تحضر إليه بعد أربعين عاما من غفلته عنها ، وبالتالي تغدو الرواية إجابة عن سؤال محوري : «من هي سرايا ومن هو الغول»⁽³⁾ .

كانت سرايا قبل النكبة ، صبية تعيش في جبل الكرمل ، كأنها ولدت من رحمه ، أو كأنها جنية من جنياته ، تملك حريتها ، وتعرف أسرار الطبيعة ، حيث رباه أبوها إبراهيم صاحب الحكمة والفلسفة وكثرة الرحلات القراء والكتابة ، وفنون الطب . وهي أبة في الجمال . اتقاه «عبد الله الصياد» في صباه ، فأحبها ، وأحبته ، وأكلا معا تفاح المجانين ، وكأنتهما آدم وحواء في جنة الكرمل ، لكن الغول هدم لذهنهما ، فضاعت في النكبة ، ونسيها عبد الله الصياد زمنا ، ثم تذكرها بعد أن تجاوز الستين من عمره عندما فاجأه شيخ سرايا كفل ياهت مضطرب على سطح البحر أمامه ، وبه همهمة أنشوية : جاءت من خلفه في ليلة مبهولة ، ليشكل ظلها «مغولا سحريرا» ، أنشبه بمصباح علاء الدين ، رخت - كما يقول - أنش به جبال النسيان محاولا قدر طاقتي ، الإيفال في أغوار الذاكرة⁽⁴⁾ . ومن هذا الإيفال صار البطل غولا مغولا في البحث عن حبيبته .

تجلى الشيخ عن صبية في عمر ابنته لها جسم نحيل وضامر في مقبل العمر متسربة يشوب شفاف على جسم عاطل من الحلي ، منحتة الخليفة فلائد فطرية مثقنة ، لها وجه قمحي وشعر كمستأني ، ولها عينان عسلتان ، وقامة أنش به يوم الخيزان ، غشي فوق رمل الشاطئ مشية المسحور أو الذي يمشي في نومه ، تناديه : «يا بابه» . وتقول له «البلاد اشتاقت لأهلها ، يا عبد الله . فهل نسيتنا»⁽⁵⁾ ؟ فيشعر - في ظل الاحتلال - أنه المنقذ العاجز عن فعل أي شيء إيجابي لحمايتها ، معلنا أن

(1) خرافة سرايا بنت الغول : ص 5 .

(2) انظر عن علاقة الراوي البطل في هذه الرواية إميل حبيبي : محمود غنام : «القدر الصعب» ، ص 246-257 .

(3) خرافة سرايا بنت الغول : ص 5 .

(4) نفسه : ص 20 .

(5) نفسه : ص 28 .

حالها هذه تشبه حال قاتل أخته التي جاءت نستجير به من مغبة سفاح فأهدر دمه . لأن حضورها في زمن الاحتلال لعنة ومصيبة في حياة كل فلسطيني يحاول أن يخفيها عن نفسه . «ومن قال لك إنني الوحيد الملعون بهذه اللعنة ؟ فقد يكون سواي أخفى مصيبته كما أخفيها أنا»⁽¹⁾ . وقد شابه في هذا الموقف ، أيضا ، المتشائل وعبد الكريم العباس في علاقتهما مع أمرارهما الناعمة عن علاقتهما بالوطن والحبيبة الضائعة .

تأخذه سرايا إلى ذكريات الماضي في وادي العشاق ، فيخبرها أنه ثم ينفك يبحث عنها «في الطيات المجهولة من ضميره الذي حبسه في قصر شيدته فوق قمة يخفيها الضباب الأبدى من قسم الكرمل . ينتظرك انتظارا مريعا أشد إلحاما من يقين المؤمن بأن الموت حق»⁽²⁾ . وهذا الإحساس يهيمنه سرايا رمز الماضي هو الذي أبقاها صبية في الذاكرة ، ليست طيفا أو سرايا ، وإنما هي الإنسان والمكان المندمجان معا ، «سرايا اذمية من لحم ودم ، وأنها واحدة من ينابيع ماء ، ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة لا سراب وأخوة . سرايا موجودة وجود الكرمل بكوزة المعطاء والفياض . شاهده وتسمعه وتشمه وتذوقه وتلمسه في آن واحد- لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل»⁽³⁾ . ومن هذه الفكرة وغيرها ، نجد فاعلية التمازج بين المرأة والأرض في ذاكرة تتدفق بلغة عاشقة ، هي ذاكرة حبيبي التي تراجع دوما تقيده الفكرية والمكانية- كما يقول⁽⁴⁾ - من خلال العلاقة بين المرأة والمكان ، فتكون المرأة سرايا صبية «هولة» لا تشيب⁽⁵⁾ ، كما رأها آخر مرة زمن النكبة في وسط الوادي ، تلوح له تلويحة الوداع منشرة كغيرها ، في مقابل معاناة المكان المفقود بما يحدث فيه من تغيير وتزوير هو استلاب الذاكرة الفلسطينية على أيدي القمع الصهيوني .

ومع استعادة سرايا الذاكرة ، وتخيّلها في المكان ضائعة كضياحه نجد البطل

(1) نفسه : ص 36 .

(2) نفسه : ص 17 .

(3) نفسه : ص 42 .

(4) انظر حوار عبد السلام اصيّل - إميل حبيبي إن لم أنت سأعمل ثنائية ، مجلة البصاة ، قرطاج ،

ع 1462 ، 1998 ، ص 47 .

(5) خرافية سرايا بنت الغول . ص 37 .

(عبد الله الصياد) يعلن أنه سيبحث عنها ، وأنه إذا لم يلتقها في دورة حياته هذه فسوف ينتظرها دورة أخرى ، وكأن سياق «التناسخ» هذا فيه إصرار على أن علاقة الفلسطيني بوطنه حية لأن تمتد مدى التاريخ ، فالأمل مستمر من خلال العلاقة الحميمة بين العاشق والمعشوقة في الماضي ، وبين الأب والابنة في الحاضر ، وبين الجد والحفيدة في المستقبل ، وبالتالي ، كما يقول البطل ، «لا أتخيل الموت يأتيني قبل أن تأتيني سرايا»⁽¹⁾ . وقدومها يعني مجموعة من الدلالات والرموز الداعجة بينها وبين الوطن ، كما كان في الماضي بصفاته وثقافته⁽²⁾ .



يمكن أن نشير إلى مجموعة من العناوين التي استخدمها حبيبي لتوثيق العلاقة بين ذاكرة العاشق وبين سرايا الغائبة ، الحاضرة ذكري ورمزا للأرض التي تشعري من ماضيها ، ولم تبق فيها إلا دروب الألام المتجسدة في بقايا المكان : دمشق في درب الألام ، شقيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية - تلك التي تحولت عنا وتلك التي لم يبق أمام عيني منها سوى شجرة بلوط مستحبة أو صخرة مستوحشة على شاطئ البحر أبت أن تسحبي . واستنطقت هذه المعالم ، استحلفتها أن تدلي بصغيرة من صفائر شعرها فأتمسكت عليها وأصمد ، ذراعا ذراعا من قعر بئر النسيان إلى فوق ، ثم إلى فوق ، ثم إلى فوق ، ذراعا ذراعا . سوف أشد حيلي وأشد حيلي حتى أبلغ فتحة البئر . وفي نهاية الصعود والارتقاء ستمد إلي سرايا يدها ، وتشبطني دفعة واحدة . سرايا يا بنت الغول ، دلي لي شعرك لأطول⁽³⁾ .

ففي هذه اللغة المعذبة تكمن مأساة البطل الفلسطيني وأماله الباحثة عن ماضيه في جوف الخول الصهيوني الذي اختصب الأرض عندما «وضعنا روستا بين الرووس وقلنا يا قطاع الرووس»⁽⁴⁾ ، لذلك ضاع الوطن ، وضاعت سرايا ، وأمسك اللغة السردية أو بنية الرواية لغة أطلال يصور فيها الراوي البطل وجدانياته بطريقة صوفية تجاه الماضي الذي تشكل سرايا رمزه الخوري ، لأنها لو عادت لعاد الماضي كله ، لذلك

(1) نفسه ، ص 47 .

(2) انظر محمود ختام : المدار المتعب ، ص 257-268 .

(3) خرافة سرايا بنت الغول ، ص 59 .

(4) نفسه ، ص 60 .

يغاطب كل الفلسطينيين في المنفى بالألا يقبلوا بجنة عوضا عن الوطن/سرايا : «إياكم يا أحبتي الغائبين أن ترضوا من الوطن بجينة تأوون بها إلى سرائركم ، وتغصبوا أن الواحد منكم «مخير في تكوينها كما يشاء» . فالجنة لم تنسب إلا إلى عدن . وأما سرايا ، فعلى الرغم من مزايل النسيان ، فمن لحم ودم⁽¹⁾» . ويبحث هؤلاء الغائبين على تأمل معالم القضا بالخرواس الخمس ، لأنها الحياة في أزمنة الضياع والاستلاب . «فوالله أن الوقوف على الأطلال ، أمام بلوطة محرمة أو أمام صخرة في الحبس الانفرادي ، لأفضل من حياة القصور المشيدة فوق ضباب الغربة⁽²⁾» . من هنا تجد الذاكرة الفلسطينية المكان الفلسطيني بوصفه الضحية الكبرى للاحتلال ، حيث يشجبيل الكرمل . وتشلاشي معاليه الفلسطينية : «إنه لأمر مفرغ أن تعيش وأن يموت الجيبيل⁽³⁾» ، الذي كان «مردوسا في زمن القضا ، وجامعا للقاءات العشاق ، التقى به سرايا التي أروته من عين مائها ، وأطعمته تفاح المجانين ، ورقصت له رقصه الجنيات . هكذا تغدو الذاكرة في الحاضر ذاكرة الألام والأطلال ، والإيفال في جوف الماضي ، حتى غدا البطل الفلسطيني المنكوب مشابها للغول : وهو يبحث عن سرايا التي احتفظها الغول النقيض . «فلماذا لا يكون الغول من الإيفال؟ وهل من إيفال أشد غولا من إيفال طفل ، وحيدا ، في البراري السكونة⁽⁴⁾» . يبحث عن «صبية نائمة تنتظر قبلته لتستيقظ . فتعود⁽⁵⁾» . وإذا لم تعد فستبقى «قيمة» حية ثقب شر الغرق والأرق⁽⁶⁾ .

كانت سرايا في الماضي «برطعة» في شوارع العشاق ، من صخرة إلى صخرة ، ومساحة ونهوا ، فهي هدية الطبيعة الجميلة إليه ، في ثوبها عطر الكرمل وماء البحر ، وفي ثغرها عطر الصنوبر المقشر . كانت الكرمل والبحر ورملة وأسماكها والخوت الذي أوى يونس إلى جوفه . هذا هو الإحياح على العلاقة الجوهرية بين المرأة

111 نفسه ، ص 63 .

(2) نفسه : ص 59 .

(3) نفسه : ص 88 .

(4) نفسه : ص 89 .

(5) نفسه : ص 92 .

(6) نفسه : ص 125 .

والأرض ، الحياة في حضورهما . والغربة في غيابهما ، ولا غربة لنفسية أكثر من أن ترى شواهد الماضي مفترية في الزمن الحاضر ، فتري سرايا في الحاضر الغياب ، والأطلال ، والصخرة الغربية ، والغفلة ، والبكاء ، والوهم ، والخوف ، والظيف ، والبحث ، والألم ؛ يقول : «أشد الغياب إيلاها هو الفراق الذي تعرف ، في قرارة نفسك أن لا تقام بعده . فهل حقا لن ألتقي سرايا؟»⁽¹¹⁾ ، التي سقطت إلى هלוية الغياب سقوط الطير وقد أصابته رصاصه الصياد⁽¹²⁾ .



ومع اقتراب الرواية من نهايتها يعلن إميل حبيبي أنه لاقى عمرا في كيفية انعام نغمته على نفسه في هذه الرواية / السيرة ، إذ شعر أنه المستول بوصفه رمزا للفلسطيني من صباغ الوطن والحبيبة ، فمارس جلد الذات كعقدة ذنب تلاحقه لأنه قرط يراياه ، ولا فرق بين نصراني ومسلم في هذا الشفريط الذي أنتج الاحتلال الصهيوني : «كلنا في الهم فلسطيني ، فالتدين لله والتيه للجميع»⁽¹³⁾ . وعقدة الذنب نابعة من التقصير في إغاثة سرايا ، بل في تسيانها لأكثر من أربعين عاما ، ليجاء نفسه في زمن السرد عجوزا غارقة أشوه في أتون من تأنيب الضجير على صمته المزري عن استغاثات سرايا التي تكررت حتى تعود عليها : «أما القلب ينبض بشوعين من النبضات : النبض الطبيعي ونبض التأنيب والحسرة»⁽¹⁴⁾ . فتغدو سرايا سلسلة من الفضايا المولدة «لنار جهنم الحمراء» ، من شدة ما يقاسيه من الألم محترقة⁽¹⁵⁾ . ولم يبق أمامه إلا دروب «الآلام يبحث فيها عن سرايا ، بعد يقظة متأخرة «حادثة كأمسان ضحكة القرش أنشبتها في جسمه الحي»⁽¹⁶⁾ .

أدرك عبد الله الصياد بوصفه الرمز للفلسطيني ، أنه ضيع سرايا لأنه تردد وتخوف ، فدخل نفق «التمسحة» ، فجاءته الصخرة متأخرة ، ليغدو في كل عنية

(11) نفسه : ص 98 .

(12) نفسه : ص 160-161 .

(13) نفسه : ص 142 .

(14) نفسه : ص 147 .

(15) نفسه : ص 144 .

(16) نفسه : ص 149 .

بتذكرها ويبحث عنها «وراء كل أجمة وكل موجة وراء كل سور وكل حائط بيت ، وكل قرنة معنعة»⁽¹⁵⁾ ، شاعرا أنها ما زالت باقية في الأماكن الصاعدة في وجه الاحتمالات الذي يجعل الكرمل خرابا مشابها للمكان قبل الخليفة ، حين «كانت الأرض حرة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة»⁽¹⁶⁾ . وجعل الفلسطيني يبحث عن «سراياه الهائجة على وجهها كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثا عن البابسة قبل أن «تفيض الماء وتضي الأبر واستنوت على الجودي»⁽¹⁷⁾ .

بهذه الصور تتشكل الرواية من خلال حركية سرايا/ المكان في الذاكرة ، فتبقى هي العنبة النورية الخلاء ، تساعد المتسللين للعودة إلى ديارهم «كأنما وضعوا الكرمل في يدها البرى والبحر في يدها اليمنى»⁽¹⁸⁾ ، تغيب أربعين سنة ، فتبقى حية . تبعث هداياها التي تؤكد من خلالها أنها لم تتحرك الكرمل ، لكنها تختفي في أماكنه المستورة ، تساعد من يحتاجها . أما حبيبها ذاكرة السرد فقد ناه في الكرمل ، لم يعد يعرف صخرتها وعين مائها ، ولم يعد يملك سوى الندم على ماضيه الذي أهمله حتى أصبحه : «يجلس في صومعة النهاية ينتظر أن يردوه إلى سرايا (. .) ويجلس تحت القبة الزجاجية منتظرا ولا شغل له سوى التساؤل : لقد أعطيت سرايا منذ البداية فكيف حبستها في قصر فوق غيوم الإهمال حتى دخولي إلى صومعة النهاية (. .) ولو أهمل غيري سراياه ، مثلما أهملت سراياي : هل بقي على هذا الكوكب سوى الذئاب والضباع والمعيز والشرطة وحمالي الأشرطة وأكلي لحوم إخوتهم وأخواتهم»⁽¹⁹⁾ .

وأخيرا يسمو عبدالله الصياد على صومعته ، فيصعد إلى الكرمل ، يبحث عن سراياه كي يبدأ معها حياة جديدة «من أول وجديد»⁽²⁰⁾ ، فهي فردوسه المفقود ، الفكرة الرئيسة التي يجب أن تبقى ماثلة في ذاكرته وذاكرة الأجيال ، مع ضرورة تحول

(1) نفسه : ص 151

(2) نفسه : ص 161

(3) نفسه : ص 169

(4) نفسه : ص 176

(5) نفسه : ص 181-182

(6) نفسه : ص 181

الذاكرة إلى فعل البحث عن سرايا/ الوطن .



إن سرايا الرمز فداع شامل لفلسطين كلها ، فلسطين الحية القاعلة قبل الاحتلال ، والصناعة المفقور بعده ، قراها تشكيلات متعددة من الزمان والمكان والشخصيات واللغة ، نترك بالثالي أن سرايا الواقع هي سرايا الأسطورة ، وأن سرايا الحضور هي سرايا الغياب ، وأن الحياة الفعلية هي سرايا الماضي ، ما قبل الاحتلال الصهيوني ، هذا الاحتلال الذي يقهر الوجود الفلسطيني ويلغيه ، دون أن يدرك أن هذا الوجود عصي على التلاشي ، إذ إمكانية إغائه غير متاحة ؛ لأن سرايا الماضي باقية في الوطن الواقع والذاكرة ، وأن صحوة عبدالله الصبياح المتأخرة أدركت أن الخطة مؤقته وأن الطريق الوحيدة لعودة سرايا تكمن في عشق ذكراها ، والبحث عنها .

والرواية من هذه الناحية جاءت مؤكدة على تفتح المضامين والرؤى بلغة ترميزية تنقصد أن تكشف حياة الخراب في فلسطين بعد الاحتلال من خلال حشد مجموعة من الرموز والنصوص المتداخلة للتأكيد على غربة الإنسان الفلسطيني والمكان الفلسطيني واللغة الفلسطينية ، ومن هذه الناحية يتأكد لنا أن الكتابة الفلسطينية التي أنتجت تحت الاحتلال كانت دوما تنزيا يزجي المفارقات والتوريات للتشليل على أن المقصود ليس ظاهر القول ؛ وإنما دلالاته العميقة ، لتصبح سرايا رمزا شاملا لفلسطين بكل أبعادها قبل الاحتلال وبعده ، وليصبح عبدالله الصبياح رمزا للفلسطيني الذي تغافل عن الاحتفاظ بوطنه والدفاع عنه والتنبيه إلى أعدائه مبكرا ، وعليه أن يشهم مستقبلا أنه لا استقرار في الوجود دون عودة سرايا/ الوطن ؛ ألا تقهر عين الكرمل ، ولا تقهر عين البحر ، ولا تقهر عين سرايا . ولا يشر ولا يستقر قصر حيث فيه سرايا بنت الغول⁽¹⁾ . فكيف يكون الاستقرار والذاكرة الفلسطينية تتخيل سرايا صبية تورية صغيرة حلوة مكسورة الجناح تحيرها أشباح مسلحة لها عيون تكبر وتكبر . . وأن حال الفلسطيني كحال راهب يعيش في صومعة النهاية المشبهة بمنزل الأجنة ، أو بكمامة التوارة ، أو بشرنقة الفز ، أو ببيضة النعام⁽²⁾ في ظل ظروف الاحتلال 19

(1) نفسه : ص 178 .

(2) نفسه : ص 179 .

تبدأ «خرافية سرايا بنت الغول» وتنتهي وهي تؤكد حميمية علاقة البطل بسرايا/ المرأة والوطن ، لتكشف ألام البطل الناجمة عن غياب ماضيه ، وعن حصار الآخر المحتل له وللمكان ، وعن ضرورة التحول لعمل شيء من أجل سرايا الذكرى المكايمة على وجوده كله ، لتصبح كينونة الحياة الماضية الأمل المنتظر تحققه في المستقبل بعد زوال الغول/ الاحتلال .

وفي الأحوال كلها ، مثلت «خرافية سرايا بنت الغول» ذاكرة المكان الفلسطيني «حكاية التفصيل بين الجماعة والأرض ، بين الإنسان ومكانه ، بين الإنسان ونفسه» (. .) وسرايا تارة هي الحبيبة ، وتارة هي الأرض السليمة ، ونوع الماء والأشجار . تارة هي الماضي بكل أحزانه . وتارة هي الحاضر المستقبل⁽¹⁾ ، أما الغول فهو حالة رمزية ازدواجية ، فهو في المدلول الإيجابي الراوي الغول بمعنى الإيقال في البحث عن الحبيبة سرايا ، وهو في المدلول السلبي الاحتلال الغول الصهيوني الذي اختطف بسرايا⁽²⁾ !!

خاتمة : بنية التماذج النسوية :

توجد ثلاثة محاور فلسطينية رئيسة في روايات إميل حبيبي الأربع . وهي : الراوي الفلسطيني المشارك (البطل) ، والبطل الفلسطيني السلمي القائم من عقلته ، والبطل الرمزي لفلسطين الضائعة .

ففي المحور الأول نجد الراوي المشارك مشابها إلى حد كبير لشخصية الكاتب نفسه ، فهو الكاتب/ الراوي الذي يصوغ لنا عالم الضياع الفلسطيني في ظروف الهزيمة والاحتلال .

بل نجد بعض أجزاء الروايات تتحول إلى سيرة ذاتية صباشوة لإميل حبيبي الراوي البطل ، فيتحدث فيها عن ظروف حياته وعلاقاته ، وهذا ما نجده بشكل خاص في روايتي «خرافية سرايا بنت الغول» و«خطية» بوصفهما روايتين عن حياة الساكنة في ذاكرته ، «الذاكرة المؤرقة» وجمع الكتابة وموضوعها في أن⁽³⁾ .

(1) أحمد علي الزين : رواية فلسطين : سرايا بنت الغول ، مجلة الناقد ، ع 50 ، 1992 ، ص 45-46 .

(2) انظر عن رمزية الغول : محمود خنجر : المنار الضعب ، ص 267 .

(3) فيصل دراج : إميل حبيبي : قضية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، مجلة الكرمل ، ص 189 .

لكن موقف الراوي يحد ذاته لم يكشف عن رؤى خاصة تحدد طبيعة العلاقة بالمرأة ، وإن كانت روايته للكثير من الحكايات عن المرأة تفضي بطريقة غير مباشرة إلى أن المرأة في الثقافة العربية لم تعط الثقة بالذات ، وأنها احتزلت في موضوعية «العرض» التي تسلط كسيف على رقبتها ، فشككت بذلك موضوعية أهم من الأرض قبل الهزيمة ، حيث يحافظ عليها الكيان الاجتماعي بطريقة خاطئة في كثير من الأحيان ، كما حدث مع يعاد التي منعت من الذهاب إلى المدرسة بسبب حبها البريء ، ومع إناس التي اجتمع رجال العائلة لحمايتها بسبب أنها قصت شعرها كالرجال . . وما أن اغتصبت الأرض حتى ضاع شرف المرأة ، كما ضاع شرف أخت المثائل ، وحبشية سركيس .

وفي الطور الثاني : البطل الفلسطيني السلمي المهزوم ، إذ نجد أبطال الروايات ضحايا الاحتلال في النكبة ، وكأنهم جميعا صور متعددة لنسخة واحدة ، امتدت حياتهم ما بين سنوات الصبا قبل النكبة وما بين نكبات وهزائم كثيرة لاحقة شوهت أمانهم في أن يحققوا أو يحقق لهم موقعهم العربي نصرا ما ، لذلك مكثوا دائمي البحث عن ماضيهم الذي نسيه بعضهم لفترة من الزمن تمتد من عشرين إلى أربعين عاما ، ثم عادوا إليه بغامرة واشتياق ، وكان أهم ما في ماضيهم خصوصية عشقهم لحبيباتهم الصبايا الثواني ضعن مع النكبة ، وما أن حاولوا البحث عنهن حتى اضطدوا باللاجذوى في هذا البحث المضني في عالم الاحتلال الذي يحارب أية روابط تربط بين الفلسطيني وماضيه . ومع ذلك يبقى داخل هذا الفلسطيني محتلا بذكريات الماضي سواء وجد في داخل الأرض المحتلة أم في الشتات . هذا ما وجدناه في حالات البحث لدى الأساتذة «م» في «السداسية» و«المثائل» في «المثائل» وعبد الكريم أبي العباس في «الخطبة» وعبد الله الصياد في «سرايا» . فهؤلاء الأبطال الأربعة ولدوا تراجيديا مع النكبة ، وعاشوا حياتهم في ظروف النسيان والتناسي لماضيهم الذي عاد إليهم بوطء شديد ، فبحلوا عن حبهم أبرز ملامح ماضيهم ، ليجدوا الاحتلال قد دمر الماضي ، ولم يبق منه إلا الخرائب والأطلال ، ولما كان أهم ما في هذا الماضي الحبيبة الصبية ، فإن هذه الحبيبة أخذت تظهر بصور مشابهة لثوبم والعذاب والموت والاغتراب والضيق ما عمق من مأسيتهم ، وعقد من اغترابهم ، لبقى حياتهم في قمع التراجيديا الهزلية التي أوصلت بعضهم إلى حد الجنون ، بعد أن أصبحت عودة الماضي إلى الحاضر مشابهة للبحث الذي بثته مسرحية «انتظار

جودونه نصمويل بيكت ، وكأن فكرة هذه المسرحية هي الفكرة المحورية التي جمعتها روايات حبيبي كلها في روح غير يائسة إلى حد ما بالنسبة لهؤلاء الأبطال تحديدًا وهم يمثلون جيل النكبة ، وليس هذا مطبقًا ، بكل تأكيد ، على الآخرين من أجيال تالية ، إذ إن الفارق كبير بين ما نفهمه من نبيان الأستاذ . م. لذاكرته ، ومن جنون ذاكرة سعيد أبي الحسن النشائل ، ومن اغتيال ذاكرة عبد الكريم العباس وحطبه إلى الخربة ، ومن غفلة ذاكرة عبدالله الصياد ، وخروجه من صومعة النهاية بحثًا عن ماضيه ، وبين ما نفهمه من تفاؤل الشيبات ممثلين بالفدائي سعيد بن يعاد وولاء بن باقية وغيرهم ممن يمثلون نافذة التفاؤل المطلقة على المستقبل بواسطة الكفاح والأمل . . . وكل هؤلاء الأبطال بتناقضاتهم يفضون بطريقة أو بأخرى إلى هواجس إميل حبيبي نفسه : مركز تداعيات رواياته واستطراداتها .

وفي المحور الثالث : القضية الفلسطينية الضائعة / المختفية ! إذ من خلالها تصبح إشكالية الكتابة السردية لدى إميل حبيبي مسكونة بالدلالات الترميزية التي لم تفقد صور المرأة تكوينها البشري العام . لكنها أوجدت مستويات من مستويات وظيفة السرد بخصوص هذه المرأة ، وهما وظيفة واقعية الشخصية النسوية المسكنة قبل الاحتلال ، ثم وظيفة إحاطة هذه الواقعية إلى الرمز والأسطورة بعد الاحتلال ، لتصبح الكتابة في هذا المستوى أهم من المستوى الأول ، فإذا توصل القارئ إلى أن يعاد وأم الروبايكا وباقية واخطفية وسروة وسرايا . . . نساء من لحم ودم ، فهو محق في هذا التصور إلى حد ما ، وإذا ما تجاوز هذا المستوى الواقعي من القراءة ، وهذا هو الأهم ، إلى المستوى الآخر الرمزي ، فإن المرأة ، ستكون حينها حركية ترميزية مخزنة في الأسماء وفي العلاقة بالآخر . فتغدو رمزًا للأرض والوطن والناس ، قام الروبايكا رمزًا لذكريات الماضى وأثاره في زمن الاحتلال ، ويعاد رمزًا للعودة التي تعيش داخل الفلسطينيين في المنفى بعد أن شرد الفلسطينيون من ديارهم ، وباقية رمزًا لليفاء المكبل بالقيود تحت الاحتلال ، وسرايا رمزًا للطبيعة في حضورها قبل الاحتلال وخيائها بعده ، واخطفية رمزًا للخطيئة التي وقع فيها الفلسطيني عندما أحمل أرضه ووطنه ، وسروة رمزًا للوعي المتقدم في فلسطين الذي أجهضه الاحتلال في زمن النكبة . . . الخ .

بدلك نجد المرأة الحبيبية التي مثلت خصب الحياة قبل النكبة ، صارت بعد النكبة تمثل الضياع والشرد والاعتراب ، وأنها دوماً كانت تبحث عن المنقذ الرجل الذي تتوقع أن ينقذها بما هي فيه من المعاناة ، لأنها غير قادرة على إنقاذ ذاتها مادامت مشابهة

للأرض . ولأن النقاد الفلسطينيين شخصية صلبية تعاني من القهر والضيق والتشكيل ، مما جعله يفرط بأكثر خصوصياته ارتباطا به ، وخاصة بعلاقة الحب القديمة ، أو الحب الأول ، فإن هذه الإشكالية عمقت من ضياع الوطن بطريقة غير مباشرة ، فلم يتحدث حبيبي عن تفريط مباشر بالأرض ، إذ ليس بإمكانه أن يتحدث بهذه الصورة المباشرة وهو يعيش تحت الاحتلال ، لذلك لجأ إلى الحديث عن التفريط بالحبيبة ليكون هذا التفريط معادلا زمنيا وموضوعيا لتفريط بالأرض / الوطن .

وما دامت الأرض لا تموت ، ولا تشيخ ، وإنما تصبح أطلالا ومجردة من جمالياتها التي تحلت بها في الماضي قبل الاحتلال ، فإن المرأة أصبحت حالة مشابهة للأرض بعد الاحتلال في غيابها وتشردا ، لتصبح دوما صبية نورية أو عجيبة صغيرة تلبس الأسماك وعاطلة من كل زينة ، مشردة في الجبال والكهوف . . وهي صبية لا تشيخ ، وإنما تبقى في حدود العشرين من عمرها . لتصبح النساء في الرواية متوالدات أو متناسخات بعضهن من بعض . ويبقى البطل هو نفسه يكبر ويشيخ ، فهو في العشرين عند النكبة ، وفي الأربعين عند حزيران ، وفي الستين بعيد حرب بيروت ، ووصل إلى السبعين مع حرب الخليج ، ليخضع التطور من هزيمة إلى هزيمة أخرى تطورا من خلال الراوي البطل ، ومن خلال حياة بطل الرواية ، وبالتالي هو تطور لعمر إميل حبيبي نفسه ؛ لأن الزمن يأخذ مجراه في التعبير عن الذات ، ويبقى ملغى في التعبير عن المرأة المعشوقة التي لا تتغير في عين عاشقها ، لأنها الصبية التي ترفض أن تغيب عن ذاكرته ، لذلك بقيت حاضرة بوصفها القانتازيا السوداء التي تظهر لعاشقها العاجز المكبل بقيود الاحتلال بين القينة والأخرى ، إلى الحد الذي أصبحت فيه هذه المرأة أسطورة أو «هولة» ، لأنها كانت الوجود كله قبل الهزيمة ، وأنها أصبحت تعبيرا يكثف ضياع الأرض المقتصبة بعد الاحتلال في رموز «عبادة» وه «إخطية» و«سرايا» ، وه «نوار اللوز» ، وكذلك زنوبيا الحساناء بطله قصة النورية⁽¹⁾ ، وه «بدورة» بطله الحكاية المسرحية «الكع بن لكع»⁽²⁾ .

(1) أنظر : إميل حبيبي : مدياسية الأيام لسنة . الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس التتالي . . . وقصص أخرى ، ص 214-226 .

(2) أنظر عن «الكع بن لكع» : عبد الرحمن باغلي ، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية : ص 30-38 .

إن النموذج النموي في روايات إميل حبيبي هو نموذج الأثني المشوكة التي ضاعت بضائع فلسطين ، وهو نموذج لا يكتفي بذاته ، وإنما يتحول إلى رمز يجسد من خلاله الروائي علاقته بالماضي الضائع بكل ما يحمله هذا الماضي من معالم فلسطين وذاكراتها قبل الاحتلال الصهيوني لها . والمرأة بوصفها شخصية مركزية تغيب ، عموماً ، عن مسار الأحداث التي يعيشها البطل الذكر المستوحش المخترب الذي يقتات ذكرياته ليحافظ على توازنه ، رغم أنه يدخل في نهاية كل رواية إلى حالة من حالات الجنون أوجلد الذات المص مع تشكل المرأة في شخصيته في صورة مزيج من الأسطورة والواقع ، من الحلم والحقيقة^(١) بوصفها رمزاً شاملاً للوطن المقتصب . وفي ضوء هذا التصور جاءت صور المرأة عميقة التعبير عن الارتباط بالمكان الفلسطيني وفصايها ، في حين جاء الرجل تعبيراً واضحاً عن اختزال الإنسان الفلسطيني ، ذكراً وأثني ، في رؤى هذا الرجل سلبية وإيجابية ، وهذا الفهم يجعلنا ندرك أن المرأة لم تكن سلبية في ذاتها ، وإن كانت صفاتها العجز كالأرض ، فهي بحاجة إلى من يحميها ويدافع عنها . فقد كان الفارق شاملاً ، على سبيل المثال ، بين صمود إخطية الإيجابي الذي حافظ على ذكريات الماضي برفض التكيف مع الاحتلال الصهيوني ، وبين صمود المتشائل السبي الذي ضيع هذه الذكرى نتيجة تكيفه مع الاحتلال نفسه ، والشيء ذاته يمكن أن يقال عن سلبية ذاكرة التمييز عند الأستاذ . م ، وعبد الكريم العباس ، وعبد الله الصبيح نجاة نساء الروايات الأكثر جرأة وثورية .

هكذا جاءت صورة المرأة وعلاقتها عموماً في روايات حبيبي غطية ، تحمل تقنيات مشابهة ، حيث هيمن اختفاء المرأة وضائعها بوصفها الرمز الإيجابي للأرض / الوطن / القضية / الصمود ، مقابل غطية أخرى مثل فيها حضور البطل الفلسطيني السبي عموماً في تفاعل مع المرأة التي اختفت من الواقع ، ولم تختف من الذاكرة التي غلبت عليها زمناً

فقد كان اختفاء نوار اللوز ، وجسنة ، ويعاد ، وباقية ، وإخطية ، وسروة ، وسرايا . . هو عمق التفاعل رمزيًا بين المرأة والأرض ، وبالتالي تشكيل أزمة البطل الفلسطيني العاشق للمرأة ، والراوي لأسائها ، والتفاعل مع ذاكرته المذبذبة أو

(١) نبيل سليمان : سيرة قارئ ، ص 119 .

المشغولة بماضيتها ، وليس أمام هذا البطل الذي غدا مشغولاً بالبحث عن المرأة ، يعاني من عقدة الذنب تجاه تضييع المرأة / الأرض ، إلا أن يتعايش مع الحازوق ، والجنون ، والبحث ، والطرد ، والصياح . . . وبالتالي كانت الذكري هي حال التوهج بين الفلسطيني وماضيه ، والتي من خلالها بنى إميل حبيبي ضرورة الترابط بين الفلسطيني وأرضه ، على اعتبار أن الإنسان بلا ذكريات ينسى حتى نفسه⁽¹⁾ ، لا وطنه فحسب .

فالخاتمة التراجيدية الترميزية التي وظف من خلالها إميل حبيبي المرأة في رواياته تكمن في علامتين رئيسيتين :

الأولى : أن الكتابة السردية لديه هي لعبة ذاكرة تسترجع الماضي الفلسطيني المعشوق ، لتقارنه بال حاضر الصهيوني القبيح ، أو الغول الذي اختطف الأرض / المرأة ، وهي كتابة تحاول قدر طاقتها أن تخطط أمميات المثفل الذي يعني عودة ملامح الماضي الفلسطيني ، كما كان طقولاً إنسانياً حميماً قبل مجيء الاحتلال . وفي هذا السياق نوجدت شخصية المرأة بالأرض / الوطن في الذاكرة الفلسطينية ، ذاكرة الراوي البطل :

والثانية : أن الكتابة السردية لديه هي ذاكرة تراجيدية ، فرضت تقطيع الأحداث ، والشخصيات ، واللغة ، والرؤى ، والمكانية ، فكانت النمطية تنقل من رواية إلى أخرى ، لتتضمن أن إميل حبيبي انتسخ فكرة الرواية الأولى ، علاقة الأستاذ . م بحبيته على صفحات رواياته الثلاث الأخرى ، دون سلب رواياته هذه خصوصياتها في طرح جمالياتها الفنية الخاصة بها ، بما يخفف من حدة النمطية المذكورة سابقاً .

(1) صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، ص 218 .

الفصل الثالث

نموذج جبرا: المرأة بين الجسدي والثقافي



مدخل :

صدرت روايات جبراً إبراهيم جبر (1920-1995)⁽¹⁾ السبع في غضون أربعين عاماً ، وتعد روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» الصادرة عام (1955) ، البداية الفنية الحقيقية في تاريخ الرواية الفلسطينية⁽²⁾ ، ثم توالى رواياته الست الأخرى على فترات زمنية متباعدة ؛ فقد صدرت «صنادون في شارع ضيق» عام (1964) ، و«السغبنة» عام (1970) ، و«اليبحث عن وليد مسعود» عام (1978) ، و«عالم بلا خرافة» (بالاشتراك مع عبيد الرحمن صيف) عام (1982) ، و«الفرف الأخرى» عام

(1) كتبت عن حياة جبراً إبراهيم جبر وأدبه دراسات كثيرة ، منها : إبراهيم السعافين «الأقنعة والمرايا» دراسة في فن جبراً إبراهيم جبر الروائي» دار الشروق ، عمان ، ط 1 ، 1996 ، عبيد الرحمن صيف وآخرون : القلق والتوحيد الحية (كتاب نكري جبراً إبراهيم جبر المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، علي الفزاع : جبراً إبراهيم جبر دراسة في منه القصصي» دار العهد ، عمان ، ط 2 ، 1985 ، فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 141-182 ، مصطفى القوي العالبي المنشود (الطليطي في روايات جبراً إبراهيم جبر) ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، محاور خاصة عن جبراً في العديد من المجلات ، نذكر منها : مجلة الجند في عالم الكتب والمكتبات ، عمان ، ع 2 ، ربيع 1994 ، ص 6-27 ، مجلة الثقافية ، عمان ، ع 35 ، (أبريل ويوليو) ، 1995 ، ص 62-91 ، ع 36 ، (أغسطس وأكتوبر) 1995 ، ص 112-147 ، ومجلة الآداب ، بيروت ، السنة 47 ، العدد 14 (مارس وأبريل) ، 1995 ، ص 53-69 ، ومجلة شؤون أدبية ، الإمارات العربية المتحدة ، السنة 9 ، العدد 31 ، 1995 ، ص 81-148 .

(2) رشح جبراً من خلال روايته «صراخ في ليل طويل» فؤاد عبد المجيد جوازاً التعبيرية في النصار اليومياتيكي الفلسطيني» عبد الرحمن باهي : حياة الأهل الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص 522 ، روايته هذه تعد «من المحاولات التأسيسية الأولى التي استطاعت وضع إطاراً التطور الأدبي في الرواية داخل حقل السامعة الاجتماعية» إلياس خوري . المذاكرة المفقودة ، ص 112 . ويختصّر علاقته بروايات جبر ، التالية وبالرواية العربية هي أبو روايات جبر التالية . وقتلك تلبية متقدمة : وسلكا روايتاً غير تقليدي . هي زمن كانت الرواية العربية تغير قبلة الخطأ فيصل دراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهبية - مجلة الآداب ، بيروت ، السنة 47 ، العدد 3 (مارس وأبريل) 1995 ، ص 96 ، ونظر عن أهمية هذه الرواية في نشأة الرواية الفلسطينية الجديدة إبراهيم السعافين : نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، ص 76-85 .

(1986) ، و «يوميات مراب عفان» عام (1992)⁽¹⁾ ، وعموما شككت رواياته «جزءا عضويا من حالة فكرية وفنية»⁽²⁾ نشأت في ظلي تعقيدات «المدينة العربية الأشبه بقرية كبيرة»⁽³⁾ ، فعبّرت عن توتر العلاقة بين المثقف وهذه المدينة التقليدية في علاقتها بحثا عن مدينة جديدة : فكان جبرا نفسه نموذجا لأبطاله ، على اعتبار «أنه ليس هناك روائي جيد لا يعتمد ذاكرته وتجربته الشخصية في الدرجة الأولى»⁽⁴⁾ ، لذلك كانت رواياته عميقة الصلة بحياته ، يقول : «إنني دائما موجود في ثنايا المتاهات التي أبتدعها في كتاباتي . ولست أجد عن ذلك ندحة . فالكتابة هندي ضرب من الاعتراف»⁽⁵⁾ . كما أكدت دراسات كثيرة -من هذه الناحية - على العلاقة الحميمة بين جبرا وأبطال رواياته⁽⁶⁾ .

ظهرت مسيرة البطل الفلسطيني محورية في روايات جبرا ، وتشكّلت غالبا في إطار غربة وأغتراب ، وأنتجت لغة سردية تتأمل «أوضاع الغريب ، وتستوئد البطولة عن

(1) يمكن إدخال بعض كتابات جبرا الأخرى على اعتبار إمكانية وصلها ببعض صفات الرواية ، ونذكر منها ، على وجه الخصوص «الملك الشمس» (ميناريو روائي) 1985 ، وأيام العقاب (ميناريو روائي) 1988 ، و «البشر الآول» (فصول من مسيرة ذاتية) 1987 ، و «شروع الأسرارة» (فصول من مسيرة ذاتية) (1989) .

(2) القلق وتعجيد الحياة (دراسة عبد الرحمن منيف) ، ص 11 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : بتأنيع الرؤيا ، انظر ص 65-66 .

(4) جبرا إبراهيم جبرا . أفتحة الحقيقة وأفتحة الخيال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 198 .

(5) جبرا إبراهيم جبرا . الحيرة والظنون ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 3 ، 1982 : ص 124 .

(6) يرى روجر كن أن معظم روايات جبرا فيها بطل له ملامح مسيرة ذاتية . انظر قلق وتعجيد الحياة (دراسة روجر كن) ص 58 . في حين يرى فيصل دراج أن جبرا موجود في رواياته ليس كتجربة دائية ، وإنما كتجربة منظور فكري جوهره إيمان الإرادة . انظر القلق وتعجيد الحياة (دراسة فيصل دراج) ، ص 20 . ويمكن التوسع في إدراك العلاقة بين جبرا ورواياته : إبراهيم المسحافين : الأفتحة والمرابا ، ص 7-32 . القلق وتعجيد الحياة (دراسة خليل الشيخ) ، ص 71-95 .

الغريبة . ثم لا تلبث أن تصيغ إلى الغرب صفات الفلسطيني الغريب⁽¹⁾ ، فتضاعفت الغربة في حياة البطل الفلسطيني الذي هو «برجوازي» ، له مكاتب في أوروبا والخليج ، ومواعينه مع عشيقاته تتم في سفن سياحية ، ومرافق ضاحكة ، وفنادق خرافية⁽²⁾ . وهذا البطل المرفه هو غير البطل الذي يراه جبّرا في الواقع ، كمما يتضح في قوله : «لحل الفلسطيني الثأث محل اليهودي الثأث . قصرت ترى الفلسطيني يضرب في كل بلد يحمل عبء ماضيه بذكرياته وأحزانه ، يروح ويغدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار ، ومخاوف الجوع تعرف فوق رأسه كالجوارح»⁽³⁾ .

وفي كل الأحوال لعب البطل الفلسطيني في رواياته أدوارا ثقافية ، ونضالية ، وجنسية ، مقابل غياب المرأة الفلسطينية : ليحل مكانها المرأة العراقية!



تعد إشكالية العلاقة الجنسية الجريئة بين الرجل والمرأة محور روايات جبّرا ، إذ من الصعب ألا ينشغل البطل في رواياته بالمرأة أو بعدة نساء ، لتصبح هذه العلاقة روح رواياته وحسدها . وتحدد خصائص أبطاله بالنهم الشقائي والجنسي ، كما تنصف بطالته بالجمال الجسدي الأسطوري ، والشبق الجنسي ، فيغدو الجنس - من وجهة نظره - أرضا للمغامرة في الكتابة ، يقول : «أنا أرى أنني يجب أن أفاخر في هذه الأرض لأنها توصلني إلى مناطق أسميها مناطق ظلام في المجتمع (. .) فأنا أبررها ؛ لأني أرى أن لها فعلها في العلاقات»⁽⁴⁾ .

وهذا الجنس لا يتركه جبّرا معزى من النسمات الروحية ، إذ يجعل «الحب بكل أنواعه هو الهوس الأكبر لدى المخالفين ، به يدركون لا الذات فحسب ، بل كل ما هو

(1) نفسه (دراسة قصص دزاج) ، ص 18 .

(2) عبد الرحمن محمد الزبيدي : رؤى وظلال ، نشر حرورية ، تونس ، 1998 ، ص 21 . وانظر أيضا الفلسطيني وفروا السورية في روايات جبّرا : غاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 141-182 .

(3) جبّرا إبراهيم جبّرا : أفنعة الحقيقة وأفنعة الخيال ، ص 16 .

(4) نجم عبد الله كاظم : الرواية في العراق 1969-1989 وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، (حوار أجراه المؤلف مع جبّرا) ، ص 171 .

خارج عن الذات⁽¹⁾ . ومعنى هذا أنه من خلال هذه العلاقة يكشف عن جل العلاقات الأخرى ، بوصف العشق / الجنس «قوة محرر للإنسان ، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج»⁽²⁾ ، وبالتالي تصبح اللغة السردية لديه شاعرية تتغلغل داخل أكثر النوافع حساسية ، مما يجعل لغة سردية زاخرة بالجسد والنشوة⁽³⁾ ؛ على أساس أن الكتابة في هذا المجال ، لا تهدف إلى التعرية من أجل إباحية العلاقات ، وإنما لإعادة بناء الإنسان في ضوء أن يعي ذاته وعيا جديدا في أدق خصوصياته .

تكن الإشكالية المهمة ، أن يطلان روايات جبرا مشفقات ، ولا يظهرن من ثقافتهن سوى ما يخدم علاقاتهن الجنسية والعاطفية ، لتبدو ثقافة المرأة هامشية ، مما يدفع بشخصيتها إلى الضيق والتمرد على الأعراف والتقاليد ، وكأنها خلقت لتكون جدا فردوسا مضادا للجحيم الذي يعيشه الرجل في الحياة ، كما بإمكانها أن تكون في الوقت نفسه الجحيم ذاته ، لذلك تمثل المرأة من وجهة نظر جبرا ثنائية الشر والخير ، فهي إن مثلت الفردوس التي نعطي الحياة الأمل والدفع ، وواحة الطراوة ، والظلال الندية ، وتجربة العليب والمريق والإثارة ، والعودة إليها عودة إلى البنيوع في نهارات الظما⁽⁴⁾ ، فإنها أيضا تبنو شرا مثل الأقوى أو الشيطان .

خاص جبرا إلى أعماق النفس ، والجسد ، فرسم لنا علاقات العري والجنس كاشفا عن شهوانية العلاقة التي تجعل المجتمع مقضوحا ، إلى درجة أن يعتقد قارئه بفساد المجتمع في علاقاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية نتيجة لفساد علاقاته الجنسية . والبطل الروائي في هذا المجتمع يتشكل في صراعات عديدة ذاتية وموضوعية وعيتا فيزيقية ، تكشف : غيابه ، وحضوره ، واغترابه ، وانتماءه ، وعشقه ، وكراهه ، وفلسفته ، وطقولته ، وشبقه ، وعذريته ، وكأنه مجموعة ضخمة من المتناقضات التي تجعل دماغه وتصرفاته مغتربة تدفع به إلى أن يتمنى العودة إلى

(1) جبرا إبراهيم جبرا : أفنعة الحقيقة وأفنعة الخيال ، ص 74 .

(2) نفسه ، ص 165 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1982 ، ص 156 .

(4) جبرا إبراهيم جبرا : أفنعة الحقيقة وأفنعة الخيال ، ص 121 .

طفولته ، كي يلعب برجليه على شاطئ بحر ، بعيداً عن النساء كنهن^{١١١} .
وهذا البطل من حيث إنه يؤمن بالجنس إيماناً مطلقاً ، فإنه يعد الجنس معبوده ،
فيدور حوله وفيه دوران الصوفي الباحث عن اللذة . ومن الصعب أن نجد في رواياته لغة
عاطفية تعني من شأن الروح . بل إن الجنس الواحد غير كاف في العلاقات الجنسية ،
لذلك يقامر أبطاله في أجناس نسوية كثيرة ، قد تصل إلى تجميع عدة أجساد في وقت
واحد ، مما يظهر العلاقات الجنسية على أنها علاقات مرضية ، لا تصل إلى الإشباع ، بل
إلى المزيد من الشبق والافتراق . وفي هذا المجال يغدو جبراً نافذاً لأبطاله ، هذا ما يجب
أن يفهم في المحصلة النهائية لتبرير الإلحاح على تصوير العلاقات في درجاتها الجنونية
والمرضية . ولا بد هنا من طرح السؤال المحوري : لماذا اتجه جبراً إلى توليد هذه الحركة
الشبقية بين الأبطال والبطلات في بنية رواياته إلى حد أن نعدّها صفة سلبية ، جعلت
أفكار رواياته مكررة؟ والإجابة الشافعية نحتاج إلى قراءة سيرية حياة جبراً وحواراته ،
إضافة إلى تفكيك الروايات نفسها . والمسألة هنا ليست بحثاً عن عقد نفسية لفهم
سياق ما قبل الكتابة ، وبالتالي تفسير الكتابة في ضوءها ، وإنما المقصود محاولة فهم
جدلية اللغة السردية الحوارية التي قائلت مع سياق الكتابة الحديثة ، فهدفت إلى
الكشف والكسر إلى درجة توليد الفضيحة داخل بنية السرد .

تشكلت شخصية المرأة في روايات جبراً في ثلاثة نماذج رئيسية :

- الأنثى / الشرقي : «صراخ في ليل طويل» ، «الغرف الأخرى» .
- الأنثى / الجنس الشبق في روايات : «صبيانون في شارع ضيق» ، «السفينة» ،
«البحث عن وليد مسعود» ، «عالم بلا خرائط» .
- الأنثى المثقفة الواعية لإنسانيتها في رواية «يوميات مراب علفان»
ولست هذه النماذج حادة المفاصل والحدود ، بقدر كونها متداخلة فيما بينها
وعموماً لا تغال الشخصيات النسوية في روايات جبراً الاعتبار الكافي حتى تصبح
موضوعاً جنسياً^{١١٢} ، فنجد الأنثى ضائعة سافطة مريضة ، والرجل مثقفاً معترباً هارباً
من إقامة العلاقة الدائمة مع أية امرأة!!!

١١١ جبراً إبراهيم جبراً : صبيانون في شارع ضيق ، تر محمد منصور ، دار الآداب ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٥ ، ص ٢١٠ .
١١٢ نزار الأخرى : صبيانون في شارع ضيق ، ص ١٤٠ ، مجلة الآداب ، بيروت ، سنة ١٩٩٥ ،
العدد ٥ / ٦ (مايو / يونيو) ، ١٩٩٥ ، ص ٥١ .

أولا : نموذج الأنثى / الشر

نجد تداخلا بين روايتي جبر «صراخ في ليل طويل» و «الغرف الأخرى» ، رغم وجود أربعين سنة بينهما ، في طرح نموذج الأنثى / الشر الذي يعذب البطل المثقف ، ليخترق التحرر من هذا النموذج لا يتم إلا من خلال تخليص الذات الذكورية المثقفة من أوهام التفاعل مع المرأة المتوازية مع عالم المدينة القديمة الأئمة الآلية الشبيقة ، بما قتله من كوابيس تلاحق البطل المثقف الرومانسي ، وتقص عليه مضجعه ، وتحاول سلبه إنسانيته ووعيه . ولا يقتصر هذا الشر الأنثوي على هاتين الروايتين ، بل نجد هذا النموذج في رواياته كلها ، فهو - من وجهة نظر نقدية - يعتبر المرأة مخلوقا سيئا اتكأ على نظراته الحسية الجسدية⁽¹⁾ . ويحيى اقتصارنا على هاتين الروايتين تحديدا ، نتيجة لبروز هذا النموذج الأنثوي الشرير فيهما .

ففي الروايتين هدف جبرا إلى بناء النموذج النسوي الشهواني الشاذ ، بوصف المرأة قيمة جسدية سلبية تولد الشبق / الشر ، كما اتضح في شخصيات : «ركزان آل ياسر» المعريدة ، و «عنايت آل ياسر» العنبرية ، ودعيرة شبيهة المومس ، وسمية شبيب التي تحولت من زوجة شريفة إلى مومس ، والمرأة القوادة ، وفتاة التقدم البورجوازية البلهاء ، في رواية «صراخ في ليل طويل» . والبطل «أمين سماعة» في هذه الرواية يعارض الصراخ الثقافي المتمرد في وجه المرأة التي تساهم في تكوين الليل الطويل في المدينة القديمة . كما تمثل أجداد : يسي المقتني المومس ، وفتاة الشاحنة الملاجية ، وسماعة الخجولة . . في رواية «الغرف الأخرى» دورا مهما في تكوين الكابوس الذي يجعل البطل «هارس الصقارة» ضحية ممزقة في الضياع والكبت⁽²⁾ .

يضاف إلى ذلك أن الروايتين تلتقيان في البناء الفني العام ، كما التقيا في منظور الرؤية إلى العالم ، وهذا ما أشعرنا به جبرا نفسه في قوله : «عندما فرغت من «الغرف الأخرى» رجعت لسبب ما إلى «صراخ في ليل طويل» ولم أكن قد نظرت فيها من سنين ، فدهشت لقد وجدت أن بين الالتمتين أوجهما من شبه غريب جدا»⁽³⁾ . وهذا الشبه الغريب هو ما يتلخص في الحرص على إظهار صراخ البطل المثقف الرومانسي

(1) انظر على سبيل المثال : علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا «دراسة في فنه القصصي» ، ص 93-94 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بيان مرمري ، ص 150 .

البيروني¹¹ الذي يعاني من سطوة الجسد الشهوة ، وما ينتج عنه من دلالات عديدة ، منها : الصراخ في وجه قيم الإقطاع ، وقيم البيروقراطية ، وفساد العلاقات في المدينة التقليدية .



أنتجت رواية «صراخ في ليل طويل» صرخة مدوية¹² في مواجهة أوهام المدينة التقليدية ، وخاصة أوهام الطبيعة الوعي الأسر التقليدية في العمل والزواج والحب والفكر والثقافة ، مع الإشارة إلى أهمية الحياة في الطبيعة الرومانسية . من هنا شكلت هذه الرواية متاعاً رومانسية ذاتية ، أظهرت البطل المثقف «أمين سمّاع» متطهراً من أوهام تاريخ أسرة «آل ياسر» الإقطاعية ، وإغراءات نسائها وثرواتها ، وأوهام الحب والزواج من الطبقة البيروقراطية التجارية مثله بأسرة «شنوب» . حيث تكشف الرواية فساد نظامي الإقطاع والبيروقراطية اللذين لم ينتجا في المدينة التقليدية سوى المرأة / الجسد الشر في مواجهة البطل المثقف «أمين سمّاع» ابن الطبقة الفقيرة . إذ مثلت أسرة «آل ياسر» الإقطاعية شقيقتان «عنايت» في الحاشية والخمسين من عمرها ، و «كران» في الأربعين من عمرها ، ومثلت «سمية» في العشرين من عمرها عائلة «شنوب» البيروقراطية . وفي الأحوال كلها بدأ بناء العلاقات في هذه الرواية ، وخاصة علاقة أمين بسمية ، «من نبت التربة الغربية ، فنشأ العلاقة وتطورها يصعب الاقتناع به واقعياً في البيئة العربية»¹³ . ومع الأحقاد النسوية في المدينة التقليدية ينبعث الحصار الوهمي أو «البنية الأسطورية»¹⁴ التي تلتف كأفاع شريرة حول المثقف الرجل «أمين سمّاع» المغترب الضائع .



11 البطل البيروني هو نسبة إلى بيروت الذي قدم بطلا معتبراً منفرداً ، متأخراً ، صاجاً غير مستقر ، مغامراً ، يعيش الكثير من الأسرار . وسنجد العلاقات الجنسية . . . هذه الرؤية استخلصها على القوام في كتابه «جسداً إبراهيم جسداً : دراسة في فئة القاصص» من «شكري عباد . البطل في الأدب والأساطير» دار المعرفة ، القاهرة ، 1954 ، ص 175

(2) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 70 .

(3) إبراهيم قسمافين : الألفعة والمرايا ، ص 18 .

(4) الطلق وتوحيد الحياة (دراسة محمد عبور) النظر : ص 211-223 .

استخدم جبرا في هذه الرواية «تكنيك» السيرة الذاتية ليلقّل «أمن سماع» الصحفي المثقف الذي تورط مع عائلة شنوب اليورجوازية بزواجه من سمية ، فكانت نتيجة هذا الزواج القشل الذريع . كما تورط في تسجيل السيرة التاريخية لـ «آل ياسر» الإقطاعيين ، فوجد السيرة الإقطاعية عملا مضحكا ومثيرا للسخرية ، لأن الأسلاف الإقطاعيين يظهرون موقرين ، وهم يعرضون ملابسهم الخيرية وعمايتهم المريشة على أنظار السوق في زمانهم ، ثم ينصرفون إلى البيت ، ويحاولون إغراء من في خدمتهم من النسوة القرويات⁽¹¹⁾ ، لتعسي أخبارهم مليئة بالفضائح الجنسية والسياسية التي شوهت المدينة .

ولعل الحوار الذي أجراه جبرا بين المثقفين في روايته عن المرأة هو أبرز المواقع التي تصور أمر المرأة الكامن في جسدها الشهواني ، فلا تقوّت فرصة التمتع بالجنس غير الشرعي ، فتحصل في المظهر الرصين جوهر الفسق والفسق ، ومثالها «دانية» زوج رشيد التي تمسي في صورة «الشيء الكريه» ، وهي : «لا تضع فرصة من فرص الهوى ، وأن طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة»⁽¹²⁾ .

وتختزل آراء المثقفين المرأة الأنثى في جسد ميني من الأرداف والمؤخرات والتهود غير الحساسة ، ومن مجموعة من الخطوط والكتل التي يعشقها الرجل جنسيا ، مقابل عدم شرائه لـ «عقلها بفسلن» ، بل يفضل أحدهم أن يُرسم مع جسدها «حصرصر ضخم أسود» ، يضع بين يديها أو على رديفها للتعبير عن الجمال المطلق بالشهوة ؛ لأنها تمثل - من وجهة نظر - جسدا خاليا من العاطفة والعقل . ولا يخالف هذا الموقف الذي يجمع عليه المنحاورون سوى رشيد زوج «دانية» ، فيهاجم رفاقه على اعتبار أنهم مرضى ، مؤكدا على أن الحياة عيش في ظل غياب المرأة ، وهو هنا - من وجهة نظرهم - يشكل موقع سخرية ، لأنه لا يعرف ماذا يفعل زوج من ورائه .

كأن التركيز على المرأة الأنثى الجسد ، بما يحمله هذا الجسد من أثار وشيق من وجهة نظر السرد ، هو ما يجعل المرأة كتلة نقيضة للثقافة والوعي والإنسانية ، فهي هجرت عواطفها وحرقتها من أجل أن تمرّ جسدها في الوحل ، لشغلو بهذا التصرف موازنة لهيمنة الماديات والبيئات على المدينة التطفيلية الآتمة ، حيث «الجسد هو

(11) جبرا إبراهيم جبرا : صياخ في ليل طويل ، دار الآداب ، بيروت ، 1988 ، ص 11-12 .

(12) نفسه ، ص 26 .

العامل الدائم في الوجود الإنساني ، بكل ما فيه من عواطف ، كل منها فاعل ، وإذا أصبحت هذه العواطف كلها ، بقيت العلاقة الجنسية مستعدة أبداً للانفجار ، تحت كبت قرون طويلة⁽¹⁾ من العادات والتقاليد .



تبدأ الرواية بعزوف أمين سماع عن النساء ، لأنه يحترقهن ، يقول : « اتخذت لنفسي إزاء المرأة موقف تحقير ، إلى أن غدت أحترقها بالفعل »⁽²⁾ ، وهو موقف نتج عن فشل زواجه بسبب خيانة زوجته «سمية» التي جعلته يفتح عينيه على شفاهاوية . فقد أحبها ، وخاض لأجلها مشهد الصراع مع أهلها ، وخاصة مع أمها التي عدته مشغولاً عن تحطيم مستقبل ابنتها ، مانخة عنه ومن طيفته الفقيرة : « عاظت على ابنتها قائلة : « هذا هو خطيبك يا سمية؟ » فبهط قلبي عندما قمت مؤملاً أن أصادفها ، غير أنها كانت قد صممت على الإساءة إلي ما استطاعت ، متجاهلة عنيائي الممدودة وقالت : « اسمع يا سيد أمين لا ضرورة لتضيق الوقت . لن نسمع لك بتحطيم مستقبل ابنتنا »⁽³⁾ .

فالصراع الطبقي الذي فجرته «أم سمية» جعل تحطيمه لسمية عازراً لأنه تجاوز حدود طبقة الفقيرة ، إلى حدود الطبقة البورجوازية . وهنا يسخر أمين من أوام البورجوازية ، فيسأل : « كيف ينزل زواجي العاز بأسرتكم الرفيعة ، ودمكم الأرق؟ »⁽⁴⁾ ، بل يزداد السخرية عنده من خلال نبش عن جذور هذه العائلة المساعدة من الطبقة الفقيرة بسبب الظفرة الاقتصادية في المدينة .

تنور سمية ، فتخرج من بيت أسرتها مع أمين الذي يأخذها إلى شقته ذات الغرفتين ، وإلى الفراش مباشرة ، ليهزم رأسه بأصوات من الضحك والفرح والجنون بسبب جمالتها ، فيهتف : « أي فتاة في الدنيا لها جمال هذا الجسد؟ »⁽⁵⁾ . ثمنا موقفها الثوري ضد طبقتها : « زيجرت سمية . لا أريد منكما شيئا ، لا مال ولا خدم ولا

(1) نفسه ، ص 37 .

(2) نفسه ، ص 38 .

(3) نفسه ، ص 17 .

(4) نفسه ، ص 18 .

(5) نفسه ، ص 19 .

دكاكين ، فلتبقى كلها لكما ، انصبا بها⁽¹⁾ .

هذه الثورية في الحب وليدة تجربة عادية ، بدأت بطريقة رومانسية غير مفتحة ، حيث وجد أمين سمية في «الحرش» المجاور للمدينة ، في يوم مطر . ولأنها جميلة ، وفي مكان عال ، وبشباب مبلة ، ترعّف ، ساحت الفرصة له كي يلعب دور الفارس ، فأعطاه معطفه ، وأشعل لها سيجارة ، وأخذها إلى شفته ، فأعد لها حماما حارا ، ثم وجد نفسه يقع في حبها «كمن يقع في لجة عارمة قبل التهيؤ لها»⁽²⁾ .

عاشا بعد زواجهما أنهما مخلوقين على وجه الأرض ؛ بل إن والديها رضا عنهما ، فتحسنت أحوالهما المادية . وغداً عن ذهن أمين أن زوجه ذات أخلاق بورجوازية متاعلة في داخلها ، إذ دوماً جعلها بأوهامه اللذيذة الرومانسية ، ولم يدرك أنهم الكامن فيها بسبب أنها تربت في بيت مرفهة ، وهو الذهم الذي دفعها ، بعد عامين من زواجهما ، إلى الهروب . وهنا يشك أمين بماضيها : «صرت أسأل ما الذي كانت تفعله في الصباح أو المساء كلما غيببت عن البيت ، لأقوم بعملتي في تحرير الجريدة»⁽³⁾ .

في إحدى الليالي عاد إلى البيت ، ليجدها تركت له رسالة تخبره فيها ألا يقلق عليها ؛ لأنها غادرت البيت بإرادتها ، وحيثها لازمتها هواجس الشك والبحث عنها ليل نهار ، حتى صار غير قادر على تسبانهما ، رافضاً الانصياع لنصائح رفاقه كي يتحرر من أوهامه . يقول له صديقه عمر : «لا فائدة ترجى من ذلك يا أمين ، إن المدينة في حاجة إلى أذهان صحيحة دينامية تخلق وتبدع ، فتفعل في حياتنا فعل الشمس والهواء»⁽⁴⁾ . فهذه الدعوة التي ينادي بها «عمر» موجهة ضد النساء تحديداً ، لأن الانشغال عنهن يعد بناءً جديداً للمثقف المبدع الذي تقع على عاتقه عملية بناء المدينة الثقافية الجديدة بعيداً عن المرأة الشر ، لأن رفاق أمين - في النهاية - جزء من شخصيته التي قسمها إلى شخصيات ذكورية متعاقرة ، يقول : «قسمت نفسي إلى أشخاص كثيرين ، يمثل كل منهم جزءاً من هذه النفس اللأني بالمتناقضات»⁽⁵⁾ .

(1) نفسه ، ص 18 .

(2) نفسه ، ص 23 .

(3) نفسه ، ص 64 .

(4) نفسه ، ص 63-64 .

(5) نفسه ، ص 110 .

وبالتالي فلبست التعددية الفكرية والإبداعية لدى الشخصيات المذكورة سوى إحالة إلى شخصية البطل الفرد «أمين سماعة» ، بوصف الرواية سيرة ذاتية له .



تحدث التحولات في مسيرة أمين بعد أن نموت العانس «حنان ياسر» التي ورطته في إحياء تاريخ أسرته الإقطاعية . وما تولت أمور الأسرة شقيقتها الشبيقة «ركزان» آخر من بقي من «آل ياسر» ، أعلنت ثورتها ضد السقوط في «حفر الماضي» التي جعلت «حنان» تقضي حياتها «تتمرغ في أوحال الماضي» ، فقدمت شبابها وعقلها ، وجسدها ، ذبيحة على هيكل الأسرة⁽¹⁾ . لذلك تحرق ركزان ماضي الأسرة ، لأنها قررت أن تعيش مستقبلا الذي لم يعد فيه أكثر من عشرين عاما - تختزن فورة عشر نساء متمردات - ضد «مشينة هؤلاء الأوغاد (أجدادها)» ، وهم تراث في القبور⁽²⁾ . وتعرض ركزان على أمين أن يتزوجها ، إن استطاع أن يتخلص من ماضيه «الجرح النرجسي الذي خلفته سمبة في داخله عندما هجرته»⁽³⁾ ، «دالة» منه أن يفكر بالأمير جديا ليوم واحد فقط ، لأنها لا تريد أن تضيق وقتها ، بعد أن قررت التشبث بموقف ثوري حاسم - «يبدو افتعاليا»⁽⁴⁾ - من أجل حرية شهواتها التي لا تقوت فرص العلاقات الجنسية .

ورغم كون المراثين (سمية وركزان) قاربتا على أوهام طبيقتيهما ، إلا أنهما ، من خلال إصرار المؤلف ، استمرت في التحذر داخل أوهام التي تربتا عليهما ، فصاعتا في متولات الجنس والدعارة ، الأمر الذي يجعل الموقف الثقافي الذكوري تجاه المرأة غير حيادي عندما «هريت» سمبة لتكون «مومساء» بطريقة غير مقنعة ، وحريست ركزان لتعيش أجواء شيفها الذي لم يقف عند ذاتها ، وإنما تجاوزها إلى طريقة تدميرها لماضي أسرتها ، بل إلى حد أن يصبح أمين أمانيها كأنه عذراء حبيبة : «انتصبت فجأة ، ودنت مني ، فكان في عينها ذلك البريق الجنسي الذي ما انفك يلتصع في أعين آل ياسر منذ الأعصر الحثلية . ولما مددت يدي مصافحا لأودعها ، أمسكت بها ، ثم ارتفعت

(1) نفسه ، ص 78-79 .

(2) نفسه ، ص 81 ، 80 .

(3) عبد الرزاق عبيد : دلالة الرمزية في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 44 .

(4) إلياس شوري : الذاكرة للفتوة ، ص 111 .

بشفتيها نحو شفني ، وقبلتني⁽¹¹⁾ . وكانت النساء لدى جبراً أصبحن صيادات الرجال ، وليس العكس كما عودنا التخيل العربي!

تنتهي الرواية باكتشاف وعي أمين بثلاث قصص عن المرأة الجسد : الأولى قصة تردد ركزان الشبهة على ثراث أجدادها . والثانية قصة عودة سميرة المومس المشوهة . والثالثة وقوف امرأة بقي في الساحة دعت إلى مضاجعة فتاة حسنة . ومن خلال علاقته بهذه القصص الثلاث تتصاعد اللغة السردية بقبح المرأة الجسد مقابل عزوف الرجل المثقف عن «الجمال الملتصق بالشنوءة»⁽¹²⁾ على اعتبار أن العلاقة بالمرأة الجسد علاقة شذوذة لا علاقة تكافؤ وتلاحم!

يرفض «أمين» عودة سميرة عندما فوجئ بها ليلة ، فتح عينيه فوجد لها أمامه حقيقة لا حلماً ، ثوبه عارية ، ينتشر شعرها حول وجهها الشاحب ، غير تعب . ثم بدأ الليل بصراخه : غدت امرأة مشوهة ؛ فيها قوة شيطانية لعينة ، فيحقد عليها ، ويطردها من بته شر طردة : «جررتها وفدخت بها إلى الأرض . ولكنّها تشبثت برجلي كأفعى ، وتصيح «لن أخرج . لن أخرج . لن أخرج»⁽¹³⁾»

في موازنة هذه الصورة ، تتلاطم انفجارات حرائق قصر «ال ياسر» بيدي ركزان ، فيضمر أن ركزان تحطم سبية مثلما تحطم القصر الإقطاعي ، وأن النار الفعلية في القصر تقابلها نار مجازية في داخله ، وفي كلتا النaris يطهر من ماضيه الأسن بعلاقاته الواسمة الزاهية ، وخاصة علاقاته بالنساء اللواتي مثلن «رسل الشيطان على الأرض»⁽¹⁴⁾ امن خلال علاقاته بالإقطاع والبورجوازية .

ثم يخرج «أمين» إلى الشارع في ذلك الفجر ، بعد ليلة طويلة (مدة زمن الرواية) ، مسكوناً بالصراخ والثورة ، فافزأ أولاً فوق وهم جسم سميرة المعرّى ، مطروحة على الأرض كخزقة بالية تبكي وتشتق . ومعتذراً نانبا لركزان التي التفتت لتعرف

(11) صراخ في ليل طويل ، ص 47 .

(12) نفسه ، ص 43 .

(13) نفسه ، ص 90 .

(14) وحيد أبو شهاب : القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900-1984) ، المؤسسة الفلسطينية ،

القسم الثاني ، ص 152 .

جوايه عن عرضها المتمثل في الزواج بينهما ، مشعنا شجاعتهما في إحراق القصر : « ما أروع جرأتك انسفت قصرك فنجوت ونجيتني »⁽¹⁾ . وبذلك أنتج أمين حوته في وحدته العارية من النساء ، فينتطلق في شوارع المدينة ، يحدق في عيون الناس الذين يراهم مثله هائمين على وجوههم ، يبحثون عن نهاية لليل طويل يسكن المدينة التقليدية الاثمة بأفهامها الطبيعية والتراثية .

وبهذه النهاية الحارقة للمدينة القديمة ، عتلة بجسدي القصر الإقطاعي والأنثى الضرع ، بني جبرا رؤيته الرومانسية الرمزية للحياة وسلباتها في المدينة التقليدية المسكونة بالوهم والصنجر والسأم والشبق ، على عكس حياة الفلاحين في القرى ، حيث عاش الناس بلا صنجر أو سأم متفاعلين مع الطبيعة كما خلقها الله ، فيصف أمين والده في الطبيعة غوته : « لم يستعمل كلمة الصنجر قط ، ولعله لم يعرف وجودها . فقد كان جزءا من الفصول : الربيع بأزهاره وأغانيه ، والصيف بخصائه وشبهاته ، والخريف بزيئوته وأعراسه ، والشتاء بزمهريره وثقوماته »⁽²⁾ ، وكأن هذه الرومانسية الطبيعية هي المدينة الروحانية الجديدة القديمة التي فضلها بطل الرواية لعالمه المتخيل أو لمدينته الجديدة .

هكذا قدمت الرواية حركية البطل المشقف ابن الطبقة الصغيرة المسكون بالروحانيات المسيحية وجماليات الطبيعة الرومانسية⁽³⁾ في مواجهة عالم أجساد المدينة التقليدية التي هي « تكثيف للغواية والجمال الزائف »⁽⁴⁾ ، والتي تحتاج إلى تطهير ، لإخراج المدينة الجديدة أو العنقاء الجديدة من رمادها في لباس طوباوي تغافي ، هو لباس البطل الذكر الذي يسعى إلى « تفجير الواقع من داخله على إيقاع وهج النار التي تحرق الماضي »⁽⁵⁾ ، بوصف النار الرمز الأكثر فاعلية في بناء « التوازن

(1) صراخ في ليل طويل ، ص 102 .

(2) نفسه ، ص 39-40 .

(3) أمين في الرواية نموذج لشعطف الذي ينتمي أصالة المنطقة الكادحة . رغم محاولاته الدائبة لتفخوج من دائرة تظلم عيشها وقسوتها ، وقد تمكن في أوقات كثيرة من ذلك « أحمد أبو سوار » الرواية في

الأدب اللبناني ، ص 72

(4) فيصل دواج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، مجلة الآداب ، ص 58 .

(5) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة ، ص 116 .

الرومانسي بين الأسطوري والواقعي⁽¹⁾ ، لأنها رمز التغيير -الأكثر سهولة - للتخلص من الواقع المسكون بالآلية المادية ، والجسد الشهوة ، وتخريف الموروث . . . وفي الأحوال كلها ، جسدت المرأة الأثنى الرمز تلغوية والشر في المدينة ، فكانت سافطة لأنها ابنة طبقتهما السلبية من وجهة نظر البطل المثقف ، ولأنها صنفت بوصفها جسدا شهوانيا شيطانيا . . . وبالتالي كانت حياة أمين وهما عندما غامر من خلال علاقاته بالنساء ، فعاش سلبيات المدينة القديمة ، لا اختبارها واكتشاف ريفها . فهو انخرط في علاقاتها بطلا رومانسيا مبدعا متعاليا ؛ ليثبت لنفسه عن طريق التجريب بأن الأوهام الساكنة في جوفها الإقطاع والبورجوازية ، لا تغلب إلا الدمار والوهم لأبناء طبقته المثقفة ثقافة كادحة طبيعية ، ترفض مظاهر البطر والآلية السائدة في المدينة التقليدية الآتمة!!

والشعر/المرأة في هذه الرواية كامن في رمزية تعبير المرأة عن شر الانتماء الطبقي /الثقافي السليبي الذي انتمت إليه . . . إذ لا وجود للمرأة الإيجابية في المدينة ، حتى بعد تحررها من قيم طبقتهما السلبية ، فعنايت رمز سلبى لحفظ تاريخ الأسلاف ، وركزان رمز سلبى آخر في عربدها وشغفها الجنسي المتأصل في أسرتها ، وإن كانت ثورية في تدميرها للأسلاف الذين اعتصموا حياة أختها⁽²⁾ . وسمية تزدت بطريقة إيجابية على طبقتهما البورجوازية ، لكنها لم تستطع أن تحرر جسدها من فجور هذه الطبقة وشبهاتها ، فاحترفت أسلوب البغاء ، لتسبح شهوتها التي تخلصت عنها بوصفها رفاهة مادية ، دون أن تتخلى عنها جسدا وجنسا!! لذلك رفض أن يقبل حبها الذي دفعها إلى العودة إليه . وكذلك كانت «دانية» نموذجاً للزوجة المومس!! وقد تكون هي الصورة المتوقعة لسمية قبل هروبها ، فكان أمين مخدوعا مثل رشيد زوج «دانية» !! ويقابل هذا المنظور الشرير عن المرأة منظور الرجل المثقف الفنان بوصفه قدرة رومانسية ورومانية ، يبحث عن التحرر لذاته ، متخليا عن كل الإثبات المحتقرات في

(1) انظر عبد الرزاق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 43-45 .

(2) من المبالغة أن نعد ركزان رمز الروح العربية الجديدة التي سعى إليها جبرا في روايته ، وبالتالي تكون عنايت رمز المثالي ، وسمية رمز الموت ، وركزان رمز المستقبل . انظر هذه الرؤية البالغ فيها مصطفى عبد الغنى : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ص 187-188 .

تصوره الخارجا من تجربة التورط في وحل المدينة التقليدية بالتطهر، حيث مثلت الرواية لعبة طوباوية تخيلية فكرية، لفتت النظر في «جنوحها نحو الخيال»، وربما الخرافية⁽¹⁾. ثم سكنت هذه الرواية، بعد ذلك، بنى روايات جبرا «اللاحقة ولم تبارحها، رغم اتساع الخبرة وتزايد التجربة، وظلت (روايته) قصيدة ميتافيزيقية في شكل رواية⁽²⁾»، تتكرر بصورة أو بأخرى، وخاصة في الغرف الأخرى الموازية لهذه الرواية في المنظور والبناء الفني، كما أسلفنا.



تنطلق رواية «الغرف الأخرى» من نص الحكاية الشعبية المعنونة بالعنوان ذاته⁽³⁾ لبناء العالم الكايوسي السوريالي المليء بالمرأة الشر والكبت الجنسي الموجه ضد بطل الرواية المثقف الذي يغدو غير قادر على معرفة ما ينور حوله: وهو ينزلق من العالم الواقعي المكتوب إلى العالم الآخر القسعي في اللاشعور، ولو عن طريق الأحلام، متشلا هذا العالم بعنمة السلطات الجسدية والسياسية والفكرية القائمة في المجتمع، مما يجعل هذه الرواية من الناحية الرمزية، رغم تشابهها مع «صراخ في ليل طويل»، «تعكس موقفا تجريبيا في إفادتها من أساليب التحليل النفسي⁽⁴⁾». وهي تتغلغل داخل بيئة المجتمع العربي الذي يعيش إحباطا لا مثيل له، ويمكن نفسه على التخبة المقودة للشعير عن إحباطاتها يخطاب الجنون واللامعقول في التنقيب عن الحقيقة في متاهات العبت الأسود⁽⁵⁾.

تلقى جبرا في روايته هذه بطولته المرأة الخيرة (زوج الرجل الغول)، كما جاءت في الحكاية الشعبية، وأحل مكانها بطولته الرجل الخير ضحية المرأة، فعدت المرأة في الرواية جزءا من الغول الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والجسدي الذي يضطهد البطل المثقف، ويعمل على تدميره. بل إن البطل ليس رجلا واحدا، وإنما هو

(1) إبراهيم السقاين: الأتمة والمرايا، ص 28.

(2) فيصل دراج: صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهبية، مجلة الآداب، ص 62.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: الغرف الأخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، ص 9.

(4) إبراهيم السقاين: الأتمة والمرايا، ص 141.

(5) انظر قراءة: سمير أبو حديد: النص المرصود ودراسات في الرواية، المؤسسة الجامعية، بيروت.

ط 1، 1990، ص 83-96.

مجموعة رجال بأسماء مختلفة في شكل واحد يجمع ليشوه في «الغرف الأخرى» المسكونة بالكوابيس والخرافات ، فيعيش درجة الجنون في سياق عالم غرائبي ، تلعب فيه النساء دور إثارة الشبق والكبت معا . أي أن الرواية ترمز للواقع المعاصر الذي يخفق المثقف (الإنسان) وهو يبحث عن مخرج من «طوف الحصار»⁽¹⁾ فلا يجده . يقول جبرا عن هذه الرواية : «الحصار الشخصي في «الغرف الأخرى» هو حصار الإنسانية اليوم . والإنسان في عصرنا يقلد به من غرفة إلى أخرى ، وأني غرف»⁽²⁾ ، إنها غرف رهيبة .

والمرأة كما اتضح في الرواية ، تفتح الرجل جنسيا ، وتلعب بمشاعره من خلال شبقها ، فشككت بذلك جزءا مهما من عدايه وضياعه . ليجد نفسه فأرا تتلاعب به المرأة لفظة التي تحول إلى أفعى جميلة فاجرة في سياق تعددية الأسماء النسوية الدالة على أحادية التصرف في الفجور ، يقول البطل : «إنني ضحية غلظة بذينة .. أين هذه الفاجرة ، وقهوتها! أين أنت يا عفره ، يا لمياء ، يا سعاد ، يا يسرى المفتي»⁽³⁾ . فهؤلاء ، مهما تعددت أسماءهن وأشكالهن ، لن يتجاوزن سرى المفتي الشيفة الفاجرة التي تحب شهوتها ، وجسدها ، وجمالها ولذتها . كانت في فورة أنوثتها المتفجرة ، جميلة القوام والوجه ، فجعلت جمالها يجذب عشاقا يتولهون بها ، ويتصرفون من أجلها تصرفات هوجاء ، تلذذ باقتناصهم بطريقة التذاذعا لنفسها بنفسها ، تاركة لجسدها حرية الجنس والشبق بعيدا عن أية عواطف ، غير سوية في تصرفاتها ، لا تحب غير جمالها في عيون الآخرين ، ولغتهم المتغزلة ، ولسانهم ، وقيلهم ، ومضاجعاتهم . تستغلهم لتحقيق لذاتها الجسدية دون حب لأي منهم ، وبالتالي تنصرف عنهم ، وهي لا تحمل لهم في نفسها أية صورة جسدية أو عاطفية . فيما عدا الهياج الجنسي الذي استسلمت له . . .

النساء الإناث كلهن مثل يسرى المفتي ، أوصلته بغياهن أو بحضورهن - بطرق متعددة- إلى الجنون ، أشعلته جنسيا وقمعته في الوقت نفسه ، فبقى عاجزا أمام فورة الآتونة التي تجعل المرأة لا تعطيه مجالا ليثقبض على شيء من ذاتها الجوهرية ، وكل

(1) انوار قزامة - فاجد السامرائي : تجليات الحداثة في الإبداع العربي المعاصر ، ص 119-133 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في «بيتان مرمري» ، ص 150 .

(3) الغرف الأخرى ، ص 90 .

ما يفعله العاشق أن يمزج وجهه كالحبوان في روعة جسدها .

تبدأ الرواية فعليا من لحظة الشبق التي تكشف فيها فتاة تركب شاحنة عن مؤخرتها العارية لإغراء البطل ، لتشكل حركية الرواية بعد ذلك تعذيبا جنسيا له بوصفه يحتاج الحب لا الشبق ، فيجد نفسه حوفا مضطهدا مهزوما مع النساء اللواتي يجعلونه يحس الجحيم ، غير قادر على إنتاج علاقة جنسية عاطفية حميمة مستقرة متوازنة يحددها ويختارها مع أية واحدة منهن .

ومع الضياع الجنسي ، يتأكد الضياع الوجودي بمجمعه ، فيحضر الاغتراب والارتعاب إلى حد ينسى فيه الرجل اسمه وأفكاره وهويته ويشك في وجوده . فيعيش دائما غريبا كابوسيا ، لا يجد فيه ما ينير طريقه إلا المرأة بوصفها رمزا مزهوجا ، مثل شمعة الطريق من جهة ، وغرف الظلام من جهة أخرى ؛ لأنها لا تريد أن يموت ، لتكونها لا تستطيع أن تستغني عنه ، لهذا تأخذ بيده في اللحظة الحرجة لتنتقل من مأزق ، ثم لا تلبث بعد ذلك أن تضعه في مأزق آخر أكثر بشاعة ، فيجد نفسه لعبة هامشية تتلاعب بها الأيدي والدماسيس . ندخله المرأة إلى كوابيس الغرف ، ونخرجه من هذه الكوابيس ، ولا يملك معها سوى ردة الفعل الغريزية لكل ما تفعله ، بحيث لا يتمكن من ربط أي شيء بالآخر سيقه أو تلاءمه⁽¹⁾ . ومن هذه الزاوية إذا قلنا أن الكتابة هنا كابوس جنسي في لاوعي البطل ، فإنه بالتالي وعي ثقافي يسكن عقل المؤلف بوصفه كاتب هذه الرواية في سياق فلسفة الحياة ، كما يتصورها مؤامرة أو اصطفاذا أو عبثا يواجه الرجل الأسطورة/البطل (الوحش «أنكيدو») الذي يقع في النهاية غريسة للمرأة المومس ، تستغله عن طريق الجنس الشبق ، فتؤدي بحياته إلى الهلاك والهزيمة .

وفي الروايتين يتماثل البطل الشاب «أمين مسماح» مع البطل المحجوز «مارس الصقارة» في كونهما ضحيتين لاستغلال المرأة الجسد ، وفي كون حربيهما الفعليين لن تتحققا إلا بالتخلص من كابوس المرأة ، والانطلاق انطلاقا حقيقيّة متحررة لذات بعيدا عنها بوصفها الجسد الشبق . وفي كلتا الروايتين مثلت الصحوة - في نهايتهما - فحرا وخروجنا من الضياع أو الكابوس إلى حياة جديدة لأي من البطلين ، لينتصر الذكر المثقف في النهاية وهو يجد نفسه حقيقة إنسانية ثقافية واعية ، لا تنجر وراء

(1) نفسه ، ص 101 .

الأوهام متمثلة في المرأة الكابوس في حياة الرجل المعذب . وهذه هي الفكرة الطوباوية الملحة في كتابة جبراً عموماً ، والتي تصور الرجل مثقلاً معذباً ، والمرأة جسداً غير ثقافياً! وهي الرؤية الطوباوية للعالم في ازدواجية الشر (المرأة) والخير (الرجل) ، يوصف هذه الرؤية تعيد توظيف الأساطير والخرافات القديمة عن المرأة والرجل في سياق ثنائية الخير والشر. وفي الروايتين لا يفتح المجال أمام المرأة كي تحكي قصة معاناتها وعذابها بسبب الرجل ، حيث يرفض أمين سماع أن يسمع قصة هروب سمية ، كما يرفض فارس الصغار أن يسمع قصة عذاب يسرى المفتي ، وبذلك تكرر الثقافة الذكورية في هاتين الروايتين المرأة بوصفها جسداً ، بل جسداً سريراً شيقاً ، كما يتضح من خلال علاقاتهم الجنسية .

ثانياً . نموذج الأنثى / الجسد

يلج جبراً في رواياته على صورة الأنثى الجسد ، وفي هذه الصورة تنمط العلاقة بالمرأة في ثلاثة أنساق رئيسة ، هي العلاقة الجنسية بالمرأة المومس ، والعلاقة الجنسية بزوجة الآخر الخائنة ، والعلاقة الجنسية العاطفية بالفتاة غير المتزوجة . ففي رواية «البحث عن وليد مسعود» تختزل المرأة في الجسد الجميلي المتدفق شبقاً وشهوة ، في مقابل بناء شخصية الرجل المثقف «الكبش» في قنوته الجنسية الشهوانية التي تغرق أجساد النساء في بحر من الجنس واللذة ، مما يجعل المرأة مهووسة بهذا الرجل الأسطورة تختلف عن الرجال الآخرين . وبالتالي يمثل غياب هذا الرجل عن النساء اللواتي عشقته فراغاً عاطفياً وجنسياً كبيراً ، يصل الحد ببعضهن إلى درجة القرض النفسي المنعص على العلاج . ويعترف جبراً بأنه في هذه الرواية قال ما لا يقال عن الجنس الذي عدّ النفاذ من خلاله ، إلى منطقة الظلام هو كشف لا بد منه⁽¹⁾ .

فوليد مسعود الفلسطيني الهارب من المرأة والعالم إلى مصير مجهول ، ترك وراءه عاشقات له معذبات بالفراغ الجنسي والعاطفي ، بعد أن كان هو الرجل الوحيد القادر على إشباعهن جنسياً ، وتوليد شبقهن في لغة تصل إلى الجنون . وقد ظهر فعله هذا على ثلاثة أجساد لنساء عراقيات هن : وصال رؤوف ، ومريم الصغار ، وجنان الثامر . بل إن زوجه الجميلة «ريم» الفلسطينية جئت بسببه ، فأضحت نزيلة مشفى إجتانين

(1) جبراً إبراهيم جبراً : الفن والحلم والفعل ، ص 49 .

في «بيت لحم». يضاف إلى هؤلاء نساء أخريات كثيرات أقام معهن علاقات جنسية، خاصة أنه جعل رياضته «الصباحية التفكير بالنساء». بل إن الفلسطينية «رياح كمال» لا تفتأ تفخر بأن القيلة الأولى في حياتها كانت من لما كانا مراهقين.

لم تعد المرأة التي اتصلت بعلاقة جنسية مع وليد مسعود تشعر بأي استقرار عاطفي أو جنسي في حياتها، بل إن بعض الزوجات أو الحاطبات انفصلن بسببه، لتبثى العلاقة الوحيدة الحميمة في حياتهن هي العلاقة به، علما بأنه لم يستطع أن يستقر مع واحدة منهن، لأنه حمل في ذاته عقدة «دوجوان» المفامر في الأجساد النسوية، فيبدو معجزا في ذكورته الدافقة إلى حد إشباع ثلاث عشيقاته أو أكثر يقيم معهن علاقاته الجنسية في الوقت ذاته!!

إن اختفاء وليد مسعود آثار أصواتا متعددة، أعادت من خلالها الشخصيات سرد صعرفتها به، على طريقة مفولته: «نحن العوبة ذكرياتنا، مهما قارونا». خلاصتها، وضحاياها معاً⁽¹⁾. ولعل أهم الذكريات المضغوطة في تلافيف النفوس هي العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء، خاصة علاقات وليد مسعود بوصفه البطل الترجسي الذي ولد شكلا روائيا ترجسيا يعطي بطولته مطلقة له دون غيره، مما يجعل من الرواية على حد تعبير غالب هلسا «حلم يقظة وليست فناء»⁽²⁾. ومعنى تحويلها إلى حلم يقظة أن طبيعة العلاقات الجنسية فيها مثيرة، إذ ترى الفاتنات المسلمات الإرادة يتزاحمن على البطل الكهل للفرز به، «فما يفقد هؤلاء النساء واقعتهن»⁽³⁾!!



يشابه الرجال في كثير من علاقاتهم بالنساء، لكنهم يبدون دوما أقل من وليد مسعود قدرة على الإثارة الجنسية في حياة المرأة، ربما لأنه الفلسطيني الوحيد بينهم، ومن هنا كانوا يحسدونه على تعلق النساء به؛ بل فرح بعضهم باختفائه، يقول طارق رؤوف: «أحسست كأن عشا كبيرا أزيح عن صدرى (...). عاشق دائما، مفترس دائما لما يشتهي الآخرون، ولا يلقون مثله إلا الفئات»⁽⁴⁾.

(1) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط4، 1990، ص 31.

(2) غالب هلسا: فصول في النقد، ص 83.

(3) نفسه، ص 79.

(4) البحث عن وليد مسعود، ص 173.

ولعل الفصل الخاص بالدكتور طارق رؤوف يتأمل في «برج الجدي» ، يعد قراءة نفسية مهمة لشخصية وليد مسعود في جوانبها الخفية المنسرة لعلاقاته بالمرأة ، حيث يرى فيه «صفات الكبتش المتجسدة في الخفة والشهرة والإقبال على الحسي ، بل مظهره خداع رصين وجوهره مأجن خليع ، «تغتريه نواعج الشبق ويبرأ إلى حد الوقوع ضحية للشهوانية التي تضطر أصحابها إلى قتل أنفسهم»⁽¹⁾ . وهذه القوة الجنسية أو «عزيمة الكبتش» هي التي ضاعفت شبق نسائه ، فإذا أراد الله ، كما يقول طارق «أن يلعن امرأة أنزل بها جنون الشبق . وإذا أراد أن يلعن رجلا جعله ضحية امرأة مضايبة بهذا الجنون»⁽²⁾ .

ويحيل هذا الطبيب شخصية وليد إلى الشخوف من فقدان الرجولة بعد تجارزه لمن الخمسين ، لذلك راح يلوح بها في الأسرة مع النساء «المقيمات في غربة جسدية داخلية»⁽³⁾ . فكأن من خلالهن ما يعرف بـ «النادي الوليدي» على حد تعبير مرم الصفار . يضاف إلى ذلك أن نسائه جميلات مشتهيات ، والعلاقة بهن تكتسب أهميتها لأنها علاقة غير شرعية ، يرى بعضهم لأنها في صيرتها هذه : «كيف يكون العشق إلا هكذا ؟ محموما ، مجازفا ، ضاربا بكل التقاليد عرض الحائط»⁽⁴⁾ . وفي ضوء المحرم تبدو العلاقات الزوجية ركنة مستقرة باعثة على الملل والانهايار ، في حين تبدو العلاقات الجنسية غير الشرعية تلحور الحاسم في تجسيد بنية الرواية المثيرة للشبق وتوالد الشهوات في كثير من العلاقات .

من هذه الناحية تتداخل علاقات الأصدقاء المثقفين المورجوزيين فيما بينهم ، لتغدو علاقاتهم متخورة بأمراض الجنس ، وتبادل النساء المتهاككات الشبقات ، فتجد مرم الصفار ، مثلا ، تضاجع أصدقاء زوجها وليد وعامر وطارف وإبراهيم وآخرين كثيرين . وسوسن عبد الهادي الخجولة تبدو في النهاية وكأنها صاحبة تاريخ عريق في مضاجعة عامر ووليد وإبراهيم ، لتستقر أخيرا زوجة في حضان إبراهيم بعد وفاة زوجها ، والرجال ، عموما ، يحبون أن يخلفوا بعضهم بعضا في النساء ، فكلهم

(1) نفسه ، ص 138 .

(2) نفسه ، ص 140 .

(3) نفسه ، ص 174 .

(4) نفسه ، ص 147-148 .

يشتهون أن يضاجعوا أو يتزوجوا ساء وليد ، لأنهن أصبحن شبقات مهوسات بالجنس ، بعد أن عاشرنه ، فيمسي إبراهيم الحاج نوفل - كمشال - مغامرا مشابها لوليد في التلذذ بالأفكار والنساء المهاويس بالجنس .



مریم الصفار مثقفة تحمل درجة الماجستير في التاريخ ، وأستاذة جامعية ، في الخامسة والثلاثين من عمرها ، لها جمال خاص يجعلها شهية لكل من يراها ، شبيهة في علاقاتها الجنسية المتعددة - وكانت علاقاتها الأخيرة بوليد مسعود هي المشق الشبق الذي بدأ يعقد حياتها ، وخاصة بعد أن تركها ليتعلق بجمال رؤوف . جربت مریم الصفار الحب والجنس في بغداد وبيروت ، ثم تزوجت هشام الصفار الذي لم تقنع به رجلا بين الرجال ، لكون الوظيفة عنده الانضباط ، والنفاذة ، فتأرجحت في بته كفضلة من جسر عاطفة وخيالا وقرعها للحياة ، لذلك خاتته كل صباح مع رجال كثيرين ؛ لتؤكد لنفسها أنه لا يستطيع التحكم بها ، معتمدة على جمالها الجسدي وطلاقة لسانها ، و «الشبق الذي يود كل رجل أن يتصوره في معشوقته»⁽¹⁾ . وفي ضوء هذا التصور غدت واقعة كما تقول : «بين حجري وحى : بين انشغائتي المهوروسة ، وبين شقائي الزوجي»⁽²⁾ .

يظهر صوت مریم الصفار الرئيس في مذكراتها المسكونة بدوام الشهوة الجنسية المتعددة التي لا تطفئ ، وخاصة مع وليد الذي جعلها تعترف أخيرا أنه كان كافيا ورائعا في مغامراته الجنسية معها في بغداد وبيروت والقدس ، مما أغناها عن كل الرجال . فهي تقر أنها لم تكن تكتفي بزواج أو بعشيق ، وإنما تريد مجموعة من الرجال حتى غدت «امرأة مستباحة ، ولكن برضا ، ولبن تريده ، وما أكثر من تريدهم»⁽³⁾ ، لتجدهم بعد ذلك مجتمعين في وليد مسعود الذي يمتلك قوة الكش الجنسية . فهو الوحيد الذي ترك جسدها منتهكا مجرعا معذبا في اللذة ، فأصبحت «مهووسة به ، وعلى الأخص بطاقته الهائلة على الحب الجنس»⁽⁴⁾ ؛ لذلك تضيع بعد

(1) نفسة ، ص 146 ، 149 .

(2) نفسة ، ص 209-210 ، 213 .

(3) نجم عبدالله كاظم : الرواية في العراق ، ص 149 .

(4) البحث عن وليد مسعود ، ص 146 .

اختفائه ، ولا تفتتح بأية علاقة بعده ، كعلاقتها بطارف رؤوف الذي رآها في صورة «نار شهية يطيب الاحتراق بها»⁽¹⁾ ، ثم تتشكل في داخله عقدة الخوف ، وهو يتصور نفسه يحل مكان وليد بطريقة كاريناثورية ، فيتوهم وجوده في بيتها عندما دخله معها في الساعة الثالثة ليلا ، ففر هاربا ، وكان وليدا قد أمسى كابوسا يطارد الرجال الذين يتصلون بنسائه المهجورات .

ترك وليد مسعود قبيل اختفائه تسجيلا تحدث فيه عن عشيقته «شهند» ، فعندها أتهم امرأة في حياته . وشهد هذه هي وصال رؤوف ، آنسة ، في الخامسة والعشرين من عمرها ، لها كل صفات الجسد المشتهي الذي يجعل عقل الرجل وليم مسعود وهو في حدود الخمسين من عمره ، يجدد نفسه أخيرا مع امرأة جميلة لها الجسد الكامل المصبوب في عناد أمه وكبرائها ، لكنه جسد غير محرم ، لأنه جسد أخرى ، تعب وهو يبحث عنها حتى وجدها أخيرا عندما لاحقته واحتضنته . وعن طريق علاقته بها بدأ يشعر بأن حياة المخامرة في أجساد النساء توقفت ، ولم تعد مجددة . ثم تشكل علاقته بها في الرعب والموت وتدمير التوازن ، لأنها المرأة الجسد الأسطورة التي تبدأ الجنس في ريعان شبابها ، في حين يجد نفسه الرجل الجسد الأسطورة التي تبدأ بنهار تدهورها بفعل اغترابه من التشخيص ، لذلك كان اختفاؤه ضروريا ؛ لأنه ناتج عن شعوره بالعجز بسبب علاقته بهذه المرأة تحديدا التي أخذت تسرق منه أمته واستقراره ، وتدفع به إلى الجنون على المستويات كافة ، وخاصة على مستوى علاقته الجنسية الشبقة المرضية المتولدة من اللذة والرعب والموت ، يقول : «أجن وهي ترفع تنورتها أكثر فأكثر لتقتعني أن لها أجمل فخذين على ضفاف دجلة منذ أن أخفقت عشتار في إغراء كلكامش ، وأنا أقرء الشعر في صدري صرخة الغابات الأولى تنصاعد إلى حنجرتي»⁽²⁾ .

لا يظهر مع الجنس المثير سوى الحزن والاكتئاب والألم في حياة وليد مسعود ، وهو يتعامل مع روعة جسد هذه المرأة المتمردة التي تتركب أفكاره كفارس شيق ، وتلكزها غباء أهوائها . وكلما نضا عنها ثيابها ، يجد الحزن يتفرق على وجهها ويهدبها ويطنأ ، مما يؤكد على اغترابه ، خاصة أنه لم يعد يرى شيئا مفرحا ، مما يجعل من

(1) نفسه ، ص 148 .

(2) نفسه ، ص 32 .

اختفائه انتحارا . . أو عودة إلى الوطن ، هرباً من النساء كلهن . خاصة أن الطبيب النفسي طارق رؤوف يجعل صياد وليد هو داخله الشيق المعقد بعلاقاته النسوية المتعددة ، وهو داخل لف الخيال حول نفسه لينتحر في أية لحظة بسبب الخوف من فقدان قوة الكيش الجنسية أمام قوة جسد المرأة المتجددة .

وتعترف وصال في أوراقها التي تكتبها بمناسبة اختفائه أن وليد مسعود كالمجرات التي سقطت من السماء في حجره ، وهي التي كانت تصور قبل العلاقة بينهما أنه كلما تعلق بامرأة وتركها كانت هي نفسها التي تخطر بباله : «كومضة من ومضات المستحيل»⁽¹⁾ . ثم تصطاده في إحدى الخفلات على اعتبار أنه الضحية اللذيذة السهلة ، لتجد نفسها وهي معه كأنها فوق موجة ترفعها إلى علو شائق ، فتتسكك به ، وتقطع الطريق على مريم الصغار عشيقته ، بل تشرب الخمر لأجله لأول مرة في حياتها مرتين ، فتشعر بأنها العذراء الوحيدة⁽²⁾ التي تقدم نفسها للرجل مقام عجرب بالنساء ، وأنه سيفضل جسدها العذري على جسد مريم الصغار التي تحاصره ، تقول : «كذبت أقول لوليد : لم يمسي بشيء ، عندما لحت مريم الصغار تسير نحونا مسرعة»⁽³⁾ .

تطلب وصال رؤوف في بداية علاقتهما بوليد مسعود ألا يعاملها طفلة ، وأن يتفحص جمالها ، وجسدها ، وكلماتها الشعرية الممتلئة بالحب والشهوة ، ثم تعلن له أنه الرجل الوحيد الذي حلمت به ، وعاشت في اغتراب جسدي تنتظره ، لتدميه عشقا ، وتحميه بخيالها ، تقول له : «أرى حبا . . أرى عشقا صاعقا . . أرى وجهك تدميه القبلات . . أرى أناسا يغارون منك ، يحدون لك المسافيد ، ووصال تحميمك من مخاليهم ، يأمنونها ، بخيالها . .»⁽⁴⁾ .

وهي منزلة ، حيث يسكن وحيدا ، جرحت بأظافرها صدره ، جاعلة الجروح

(1) نفس ، ص 253 .

(2) رغم إشارة وصال رؤوف إلى وجود بعض المغامرات العاطفية ، إلا أنها تبدو العذراء الوحيدة في الرواية ، وكان هذه العذرية متمثلة من قبل جيرة بما يعني أنها تم توثيق من الآخرين ، وعلى فإن حبا لوليد هو حب روجي جسدي : انظر نجم عبد الله كافم : «رواية في العراق . .» ص 149 .

(3) البحث عن وليد مسعود ، ص 257 .

(4) نفسه ، ص 265 .

عصيفة حتى لا تُنسى ، إذ إن تجربتها معه اختلقت عن تجاربها الباردة المحدودة قبل لقائه ، فبينما شعرت مع الآخرين في علاقاتها العاطفية والجنسية ، حيث عذريتها معجزة ، أنها منفصلة عنهم غير مندمجة بهم ، تحيد نفسها مع وليد قد حققت الاندماج والتداخل في جسده على الطريقة الأفلاطونية : « الالتحام فيما بيننا لم يكن مجرد شهوة جسدية مع أنه كان يشتهيني بعنف ، يذهلني كيف يستطيع الإلقاء عليه . إنا الذي كان بيننا هو شهوة الالتحام بعد الانفصام ، أو خوف الانفصام بعد أن تداخل النصفان ، واكتتملا في واحد⁽¹⁾ » .

وتكشف أن وليدا علمها كلمة الجسد والتهابه الذي لم يترك شيئا من العصبية في الروح ، فأصحت تحبه حب المجانين ، أو حب العواهر . وما أن يخطبها أحدهم وتوافق يدفع منه ، حتى تفسخ خطبتها ، لأنها ترى جسدها لا ينسجم إلا مع وليد ، إلى حد أن حياتها غدت مقتلعة من جذورها ، ولا تروى إلا من مياه التي تجعلها تهذي ، فباتهمها جسدا ، ويميتها عشقا ، فتحيأ من جديد . . لهذا تواصل حبه ، وتعشق وطنه الفلسطيني - قضيته ، وترفض نصائح محذريها من علاقتها المحزنة به ، كان يصيبها الجنون المشابه لجنون زوجها ريمه أو عشيقته مريم الصغار .

وفي نهاية الرواية تنفي وصال رؤوف فكرة سوته ، بعد أن قصت أخباره من الفدائيين الذين أخبروها : أنه ربما تساق إلى داخل فلسطين المحتلة محاربا باسم آخر ، لذلك ترحل من بغداد إلى بيروت ، وتلتحق بجبهة فدائية ، لتكون قريبة من أخباره ، على أمل أن تسلك يوما ما إلى فلسطين ، فتلتقي به هناك في أحد الكهوف ، متعبدا مرعبا كما كان يفعل في طفولته .

وبخصوص علاقة جنان الشامر بوليد مسعود ، فهي تحيي وسط علاقته بوصول رؤوف ، إذ عندما دفع وصال إلى أن توافق على الخطبة من شاب آخر ، رافضا إمكانية الزواج منها لفارق السن بينهما ، وجد جسد جنان الشامر أنشيق ، هو الآخر ، جسدا متاحا أمامه ، ليغذو هذا الجسد وسيئته للتخلص من شهوته لوصول دون أية عواطف ، يقول في رسالة لوصول : « كانت جنان تستثار ، وأنا أدفع بها ، شامتا من نفسي ، نحو القسم من منعها ، وأرقبها وهي تتلوى ، وتصرخ ، وأنشمت أنا من نفسي ، من حقدني على ذاتي ، من سخطي بآثمي لا أكتفي بهذا العشق ، لأنني من روعة الحياة كلها لا

(1) نفسه ، ص 266-267 .

أرضي إلا بك أنت الله .

أما جسد سوسن عبد الهادي الرسامة الشهية كفاكته بجمال هادئ ، فهي صيد إبراهيم الحاج نوفل الذي يكتشف جسدها بعد أن تدفعه أخته ليكتب عن لوحاتها ، فيجد في جسدها الجمال الشبق الذي يدفع به إلى أن يتأجج شهوة ، فمثلت له الهوى الطاعني والفوضى التي تستخرج من داخله القرد التزق أو الكلب . ولأنه لم يحقق وجوده في جسدي ربة مسعود وصرم الصفار وغيرهما ، فإنه وجد جسد سوسن مثل لوحاتها التواق إلى التحرر ، من خلال البحث عن لغة الجنس ، لتتحول ساعات العشق بينهما إلى ساعات عنيفة جنسيا ، يسيطر فيها هو على نفسه ، وهي تحن وتتحطم بين يديه ، مجدا في حوارها معها ضرورة أن تجعل التجربة الجنسية تأكل خيمها لتفتح أمامها أبواب وعي عجيبة تتشكل في لوحاتها التي أصبحت مليئة بالشبق ودلالاته ، بعد العلاقة الجنسية بينهما . وما أن يتعمق إبراهيم في عزو جسد سوسن ، حتى يدرك أنه كان فاشلا في السياسة والاقتصاد والحياة ، وأنه كان غيبيا مخدوعا حتى في علاقاته بالنساء اللواتي يحدهن أقل جمالا من سوسن ، يقول بعد مغامرة جنسية بينهما : «لوقلتني سوسن ذلك اليوم ، لقلت لها اقتليني ثانية ، اقتليني ثلاث ورباع»⁽²⁾ .



إن اللغة في هذه الرواية ثلاث لغات : لغة سيرية ، ولغة فكرية تأملية ، ولغة جسدية جنسية ، فالأولى هي لغة حياة وليد مسعود في صباه . واللغة الثانية التأملية هي لغة الشغافة . وتشكل اللغة الثالثة الجنسية لغة وليد مسعود ، وطارق رؤوف ، وإبراهيم الحاج نوفل ، وصرم الصفار ، ووصال رؤوف ، وهذه اللغة هي اللغة الرئيسة في بناء الرواية ، وفي بلورة شخصية المرأة الجسد في حياة وليد مسعود تحديدا ، ليخددو البطل الوحيد الذي يحصل صفات الكائن الإلهي⁽³⁾ ، وبالتالي هو من يستأثر بأية دراسة نقدية تتناول هذه الرواية⁽⁴⁾ . وقد شكلت علاقاته بصرم الصفار ووصال رؤوف

(1) افسه ، ص 276-277 .

(2) افسه ، ص 332 .

(3) عيد الرازي عهد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 54 .

(4) انظر على سبيل المثال حاتم الحليب : ظلال فلسطينية في الفجوة الأدبية ، ص 241-247 .

وحداث الثامر البنية المؤسسة لثقة الجنسية في الممارسات الشبقية الشهوانية التي تظهر أيضا في العلاقة بين إبراهيم الحاج نوفل وسوسن عبد الهادي ، وبين طارق رؤوف ومرم الصفار .

كان الرجال في الرواية ، مصابون باللوثة نفسها التي عاشها وليد مسعود ، لأنهم صناعة ثقافتهم الغربية التي جعلتهم يضعون الجسد فوق أي اعتبار في علاقاتهم الجنسية ؛ بل هم « النموذج الغربي للتحرر ، والذي لا يعرف للحرية معنى سوى حرية الحب »⁽¹⁾ ، ليصعب عليهم أن يسلّموا أمرهم لامرأة واحدة ، فلم يكن لامرأة ما أن تجعل وليد مسعود يكتفي بها ، لأنه « الطاقة العجزة التي تطفئ ولا تطفئ »⁽²⁾ . وهو عندما بدأ يشعر أن وصائل رؤوف غدت تكفيه أو أكبر من طاقته هرب منها .

فالرجال ليسوا أكثر من « الأندال الوسيمين الذين يغمسون الفلوس وشفاة النساء »⁽³⁾ ، والنساء لسن أكثر من ضاحكات بالقوضى والتعرد الجنسي ، فالواحدة منهن « جنبة غررت على ظلم سليمان ، وكسرت لحن الرصاص على قمقمه »⁽⁴⁾ . والعشق لا يتجاوز كونه جسدا يتعرجاته الحسية المختلفة المشتعلة بالهوس والمضاجعة والعري والضييق والخيانة ، وتعددية العلاقات والانتهاك والعنف والافتراء ؛ والعبث ، والبغاء والتهديك ، والإثارة بالتفاحيل الجسدية الجنسية . والرجل الشهواني هو الذي يريد أن يضاجع النساء الجميلات كلهن ، والمرأة الفاكهة الجميلة الشبقية لا تشبع من رجل واحد . والعلاقات الجنسية الشاذة في إنارتها المتعددة هي التي تجعل العلاقات الجنسية مشوهة بالخيانة والفضائح والشذوذ والمرض ، سواء أقبلنا هذا التفسير أم رفضناه ؛ لأن بنية السرد تحصد العلاقات العاطفية بين الجنسين في المحرم شرعا ، وهي الشاذ اجتماعيا ، وفي القوضى الجنسية المرضية نفسيا ، وفي الاغتراب ثقافيا .

وإذا كانت العلاقة في سياق الأمومة أو الزوجية توحيلا بين فرخ وأصل أو بين رجل وامرأة في حيز القيام بواجب عائلي ، أو باحترام ما ، فإن العلاقة بين وليد والنساء العشقات ، وخاصة مرم الصفار ، تمثل اعتناقا كاسلا من شتى الفيود وعودا

(1) فحاء عبد الهادي : « فؤاد المرأة ليل في الرواية الفلسطينية » ص 44 .

(2) نفسه ، ص 40 .

(3) البحث عن وليد مسعود ، ص 26 .

(4) نفسه ، ص 217 .

إلى حقائق البدء وإلى مبادئ الحرية الأولى على وجه الخصوص⁽¹⁾، وهذه العلاقات وتعبيرها هي التي خلقت رجلاً شهوانياً، يشعر أن في أعماقه شيئاً يرفض تسليمه لأية امرأة، وحيناً تبلغ العاطفة فيه نقطة الاحتدام، يحسنى على ذلك الذي في أعماقه من الاشتراق، فيصد الحبية عن نفسه⁽²⁾، الأمر الذي يشير إلى تجربة عدم الولاء لامرأة واحدة في حياة بطل جيرا.

كما تصف الرواية امرأة تسعى من خلال شبقها المرضي إلى توليد انتهاك جسدها ملفقة أية فاعلية أخرى لذاتها في حياتها، فتبدو كأنها تعذب جسدها بالجنس والتجريح، ومع ذلك كله تشعر، دوماً، أنها ما زالت عذراء تشك بإمكانية مغامراتها الجنسية بين الحقيقة والوهم، وإن كان عليها في النهاية أن تصدق الحقيقة لا الوهم، تقول مريم الصغار عن علاقتها الجنسية مع وليد: «وجدت لذة في الإحساس بألم الجراح والחדش والوضوض التي في فخذي وقدمي، الألم يؤكد لي أن كل شيء فعلته، وأفعله حقيقي، وليس حلماً»⁽³⁾.

واللافت في هذه الرواية قنوتها الكبيرة المتميزة على جميع الخطوط التشابكة وتنظيمها بعضها مع بعض، لتخرج في كتابة سردية متميزة في تعددية الأصوات، وفي غياب الغرض عن تنظيم هذه التعددية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها (باستثناء اللوحات السيرة) من العشق في مستوياته الجنسية الباقضة.

وهي رواية مسكونة بالرجل الدونجواني الشبق بمستوياته المختلفة، ولا خلاف هنا بين وليد مسعود، وإبراهيم الحاج نوفل، وعامر عبد الحميد، وطارق رؤوف، وعشام الصغار، إلا في المستويات الفاعلة جنسياً أو الحاملة به. كما أنها مسكونة بنوعية المرأة الجسد الجميلة الشبيهة المتمردة، بمستويات متعددة، أيضاً، لا تميز بين مريم الصغار، ووصال رؤوف، وجنان الشامر، وسوسن عبد الهادي، وسعدية علوان، فكلهن باحثات عن الرجل الدونجواني بصيغة جسدية متوهجة شبقية، لا عاطفية متوازنة،

(1) مصطلحي الكينياتي: وظائف الكتابة وأدائها في البحث عن وليد مسعود، مجلة الآداب بيروت،

قصة 43، العدد 3 / 4 (مارس وأبريل)، 1995، ص 73.

(2) البحث عن وليد مسعود، ص 340.

(3) نفسه، ص 229.

تشبه إلى حد ما الطريقة الموسمية في العلاقات الجنسية .

والفكرة التي تتقدم المؤلف من الشفوع في عالم الجنس والإثارة ، هي أنه يجعل بطله وليد مسعود يهرب من هذا الحب كله ، « بما لتاضل في وطنه ، باحثاً عن حريته الحقيقية التي لا تجعله عبداً لشهواته ومغامراته في أجساد النساء اللواتي لن يزدنه إلا عذاباً وضيقاً . ومن خلال هذا التفسير تحقق الرواية توازنها وعدفها التعليمي التحريضي لوضع احتمال الثورة إيقاعاً من إيقاعات الهروب عن مستنقع الجنس ، بل أكثر الإيقاعات احتمالاً¹¹¹ ، وبالتالي يغدو العلاقة بالوطن علاقة طوباوية ضبابية .

ولعل موقف وصال رؤوف الذي تحول في نهاية الرواية إلى موقف ثوري بالانتماء إلى الثورة الفلسطينية ، وإن كان الهدف منه البحث عن وليد مسعود ، هو موقف ثقافي متقدم قیاماً إلى موقف مرم الصفار التي صنفت نفسها مريضة جسدياً ونفسياً ، تتعاضد مع عقد علاقتها بوليد بطريقة مرضية ، تجعلها امرأة متفوتعة في الجسد رغم ثقافتها العالية .

ويبقى الاحتمال الكبير في أن وليد مسعود هرب أخيراً من وصال رؤوف ، لأنه لن يجد امرأة أفضل منها ، فهو قد النصح بها لأنها كانت شبه عذراء ، ولأن لها عتاد أمه وكبرياؤها حيث يزواج بين المرأة/ الأم والمرأة/ الأرض تلك المرأة التي يفضلها أخيراً ، حيث يهجر كل من عرفهن من النساء ، ويذهب إليها¹¹² . وحتى لو كانت هذه المرأة هي الخيذر الأخير ، فماذا بعد الجنس والحب ، لا بد من الزواج ، وبطل جبراً ، عموماً ، لم ينه من علاقاته بعشيقاته إلى الزواج ، فعندما حدث هذا الزواج بين أمين وسمية في «صراخ في ليل طويل» كان فاشلاً . من هنا بعد الهروب من المرأة ضرورة لا بد منها ، من وجهة نظر السارد ، وإذا لم يحدث الهروب فلا بد من نهاية ما ، كأن تهرب المرأة كما حدث مع «سراب عقاب» في «يوميات سراب عقاب» ، أو أن تلاقى حشفيها كما حدث مع «نحوى العامري» ، بوصفها كبش القداء بعد القضيحة ، في «عالم بلا خرافة» ، أو أن يكون هناك أمل بالالتقاء بين العاشقين اللذين تفصل بينهما قيم طبقية وقبلية وعقائدية ، كما هو حال أبطال روايتي

111 بعض قراء هذه الرواية عدوا وليد مسعود - وهذا تصور خاطئ ، فما عدا ذلك ، البطل «البديل» لوحيد

للبحث عن الوعي الجديد» بحظي عبد الغني : الاثنية القومي في الرواية العربية ، ص 211 .

(2) فيحاء عبد الهادي : غاذخ المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 157 .



لا تختلف شخصية المرأة في رواية «صيادون في شارع ضيق» عن شخصيتها في «البحث عن وليد مسعود» ، ففيهما المرأة قيمة جسدية ، غير ثقافية ، في مدينة تعيش فيها التقاليد ، وتأكل أحشاءها القيم المشحونة بالجنس والأجساد على طريقة «ألف ليلة وليلة» . ويشكل هيكل هذه الرواية من خلال الأنثى جسدا موميا أو جسدا مغامرا أو جسدا ظليفا في ثلاثة مستويات رئيسة ، هي :

مستوى البغاء الذي ينتشر في المدينة مرضا حبيشا فاضحا ، بحيث يصعب أن نتصور وجود امرأة نظيفة تسيّر في شوارع المجتمع المتخوّر في لغة الرواية بالبحر الجسدي واتّهامات حرمات الطليقات الدنيا . فعلى طول الرواية نسمع ونشاهد قصصا وحكايات عربية عن البغاء الذي ينخرط فيه الرجال بشرهة ، يارسون الرذيلة على طريقة عنوان الرواية «صيادون في شارع ضيق» ، ثم يعودون إلى بيوتهم ، التي انطلحت بدورها في الخيانة .

بل إن المثقفين الذين يفترض أن يكونوا أكثر وعيا ونظافة ، نجدهم ينخرطون في مجتمع البغاء إلى درجة الإندال ، فيعشق الشاعر حسين عبيد الأمير البغي «سميحة» صاحبة أجمل حمد في بغداد ، ويعشق المثقف الجامعي ذو القيم البدوية «توفيق الخلف» البغي الأوروبية «أيناه» النمساوية صاحبة أجمل فخذين . ويضاجع عدنان طالب بغايا كثيرات ، تصبح يده معجونة بأجسادهن ، ويضاجع إبراهيم برنت «البغايا الشرقيات العاريات في مواخير الفنادق واللاهي» . ويهذا يغدو البغاء المظهر المميز لجسد المرأة المكون بالشبق والتجارة والفصائح .

والمستوى الثاني يمثل انحطاط القيم الأخلاقية في السبوت الإقطاعية البرجوازية ، بين نساء جاثحات للجنس والدسائس وإنعاش قصص الحب والحق والقمع واضطهاد الرجال ، هذا ما نجده في تصرفات زوجات عماد النفوي ، وأخيه عمر ، وأحمد الرياضي . وقد استمرت علاقاتهن وراء الكواليس لمرضى هذه الطبقة على تغليف فضائحتها ، إذ تثقل سلمى الرياضي امرأة شبق لا تفوت أية فرصة لممارسة الجنس ، بل تسعى إلى اضطهاد الشباب من خلال حفلاتها الباذخة .

أما المستوى الثالث فهو مستوى المرأة العذراء التي تسجنها السلطة الأبوية ، وتمنعها عن حياة الاختلاط بين الرجال والنساء ، ويمثلها في الرواية «سلاف» بنت

عماد النفري المسجونة في البيت إلى حد محاصرة أنفاسها ، بل يوظف أبوها «عبدا» لمراقبتها . ويحضر لها المدرسين إلى البيت ؛ لأنه لا يريد أن تختلط بالرجال ، ومع ذلك تنشأ علاقة محسومة بالقبيلات بينها وبين جميل قران مدرستها الخاص .

في المستويات الثلاثة نجد المرأة جسدا شهيا شبقا قادرا على أن يمتص حقد الرجال النهابين من ضياعهم ومعاناتهم السياسية والاجتماعية ، إذ الكل يهرب من واقع إلى آخر والجنس بوصفه مهدين يخففان من أزمات الفقر والاضطهاد السياسي والتطقي .

ويبدو أن انتهاء رواية «صبا دون في شارع ضيق» بالسياق الترميزي الرابط بين الأرض (المدينة) والمرأة في ضرورة التحرر من السلطة الأبوية الفاسدة ، هو الذي جعل نهاية هذه الرواية مفتوحة لانتظار عالم آخر يديل بثور على العالم القديم ، وأن هذه النهاية ليست مختلفة عن النهاية التي خفلت بها «صراخ في ليل طويل» في البحث عن مدينة ثقافية جديدة تقوم على أنقاض المدينة القديمة الآن تحت قيود الإقطاع والبورجوازية . مع وجود فارق بين الروائتين ، وهو أن تحرر البطل من علاقاته بالمرأة للمثلة لهاتين السلطتين في «صراخ في ليل طويل» ، على اعتبار أن المرأة رمز للطبقة التي تنتمي إليها ، جعل «سمية» و «ركزان» أكثر تحررا وشجاعة من «سلافة» في هذه الرواية ، والتي قد تعد رمزا ثوريا للتمرد بالسلاح ضد الفساد والتخلف⁽¹⁾ عندما حصلت السلاح لتقتل توفيق الخلف فيما لو تم زواجها منه ، لأنها تمثل في المجتمع مجازا جميلًا للحبي الذي يصادره الميت⁽²⁾ ، من هنا غدت علاقتها بجميل قران بوصفها علاقة مشحونة على الفيود الاجتماعية التي استلبت إرادتها تكثيفا رمزيا لحركية الحياة نحو النصر⁽³⁾ . إننا لو أقمنا رواية «صبا دون في شارع ضيق» علاقة الزواج بين جميل وسلافة ضد رغبة الأب أو من يحل مكانه ، لما اختلف الأمر كثيرا عن سياق «سمية» في «صراخ في ليل طويل» ، وهنا يكمن السؤال : لماذا أوقع المؤلف بطله جميل قران في الخطأ نفسه الذي وقع فيه «أمين» قبل ذلك ؟

إن العذاب الذي واجهه أمين ، هو العذاب نفسه الذي واجهه جميل ، والتماثل

(1) محمد عصفور : «صبا دون في شارع ضيق» ، مجلة الآداب ، بيروت ، السنة 32 ، ع 1 ، 1974 ، ص 78 .

(2) القلق وتوحيد الحياة (دراسة في فصل دواجم) ، ص 26 .

(3) محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع : نوا الحداثة ، ط 1 ، 1981 ، ص 28 .

بين سمعية وسلافة يكاد يكون متشابهها من حيث الفكرة العامة . . فقد نارت سمعية على طبقتها ، وحاولت أن تعيش ظروف حياة البطل ، لكنها عادت إلى مشغ دمارها الذي فارسته من حلال الجنس / المومس . أما سلافة فستثور على طبقتها بعد عام من نهاية الرواية ، أي عندما تصبح في السن القانونية ، وحينها قد تعيش مع البطل حياة مشابهة لحياة سمعية . ولعل بقاء الرواية مفتوحة من هذه الناحية ، يجعلنا ندرك أن الزواج بين جميل وسلافة معقد⁽¹⁾ طبقياً وعرقياً ودينياً (هي مسلمة وجميل مسيحي) .

وفي ضوء ذلك لا بد لجميل فزان أن يهرب من سلافة كعسا هرب أمين من ارتباطه بنساء أفسدن عليه حريته الذاتية . فمن المؤكد أن يحدث هذا الهروب لو تركته العلاقة بينه وبين سلافة تأخذ مجرى طبيعياً متحرراً من القيود ، إذ ساهم سجن سلافة في دفعه إلى حبها ، وبالتالي محاولته تحريرها ، والإخلاص في تحمل العذاب من أجلها ، وبذلك يصبح الانتظار لعام آخر مثاراً لتحولات وروى قد تخرب العلاقة بينهما خاصة أن سلافة لم تثر فعليا على طبقتها . وهذا ما يشعر به جميل من غربة بعد أن يلتقي بها هاربة من أبيها لأول مرة منفردين ، فيقول : « نظرتها الضائعة النحبي جعلتني أحس بأنني غريب قارماً في بيت غريب مع فتاة لا تزيد معرفتي بها عن معرفتي للأشباح » (١) . وفكرت « ما هي علاقتي أنا بهذه المبلودراما المؤلمة » ؟ كلها كابوسية ، مزرية ، ومن هو شرير القصة على وجه التحديد ؟ لعل فيها من الأسرار أكثر مما ينبغي ، وليس أقلهم أنا ، العاشق الغادر ، وكنت غرباء غير حقيقيين ، لا يمكن التوفيق بينهما⁽²⁾ . فهنا تكمن روح الاغتراب التي تجعل علاقة بطل جبراً بالمرأة علاقة اغترابية غير نواصلية نحو الاستقرار الدائم أو النهائي ، ربما بسبب اغتراب المؤلف نفسه .



تشكل لغة رواية « السفينة » المستلثة بالدلالات والعلاقات المتشابهة⁽³⁾ من

(١) عن جميل دراج أن زواج سلافة وجميل أصبح وقتاً ، وهذا غير صحيح كما نرى . الفلق وتمجيد الحياة (دراسة لجميل دراج) ، ص 23 .

(2) صياغون في شارع ضيق ، ص 223 .

(3) انظر قراءة مهمة عن لغة السفينة ، إبراهيم السفاغين : الألفعة والمرابا ، ص 59-109 .

خلال الجنس وتعددية الجسد الأنثوي (الجسد العربي والجسد الغربي) في عالم الرجل العربي المثقف في رحلة ثقافية وجودية بحثاً عن أسطورة الحب بجعلها ممكنة⁽¹⁾ ، مع ربط هذا الوعي العائلي الجسدي الملح بحميمية العلاقة بين المرأة والأرض من زاوية التفاعلية الذكورية الجنسية ، حيث التشابه بين جسدي الأرض والمرأة ، بوصفهما جسدين لا غنى عنهما ، مهما كانت نوعية الهروب منهما إلى الآخر الغربي الأكثر تحرراً ، إذ لا بد من العودة أو الانتماء إليهما (المرأة والأرض) معاً ، لأنهما غاية بطلتي الرواية الرئيسيين العراقي عصام السلطان ، والفلسطيني وديع عساف ، وفيما عدا ذلك نصيب بقية الشخصيات الذكورية ضياعاً ترميزياً أو عبثاً! وخاصة في قضاء الجنس الذي تطرحه الرواية بشكل غير صاف ، بعيداً عن أي مباشرة ، أو سطحية أو إثارة⁽²⁾ ، وذلك لفلسفة الهدف النهائي من الكتابة السردية ، وهو هدف بند الهروب والوهم لصالح الانتماء إلى الأرض ، حيث «تبدأ الرحلة والكل متعلق بأوهامه ، وتنتهي وقد سقطت الأوهام»⁽³⁾ ، وفي ذلك يبنى جبراً جدلية التفاعل بين المرأة والأرض في الوعي الذكوري .

وقد لاحظنا كيف ربط جبراً بين جسدي علاقة والأرض في نهاية «صيادون في شارع صيني» ، وهو هنا يؤكد على الفكرة نفسها بصورة أوضح من خلال تشابك العلاقات بين الرجال والنساء ، حيث نجد عدة أدوار عاطفية وجنسية تبدو أحياناً خطافية مفتعلة ، لكون الفئة الثقافية كثيرة السليبات ، هاربة من واقعها إلى الجنس والوهم .

هرب المهندس العراقي عصام السلطان من بغداد بعد أن تزوجت عشيقته لمى عبد الغني فالح عبد الواحد ، وركب السفينة المسماحة متجهاً إلى العرب ، وما أن علمت عشيقته بهروبه حتى خدعت زوجها فأقنعته بالسفر على السفينة نفسها للتميز ، وقد خدع هذا الزوج بدوره زوجته ، فدفع عشيقته الإيطالية المقيمة في بيروت «إميليا» إلى السفر معه بطريقة غير مكشوفة ، كما أقنعت إميليا صديقتها اللبنانية صيما الحاج بالسفر معها ، فقامت هذه الأخيرة بإقناع حبيبها الفلسطيني المقيم

(1) عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 45 .

(2) نصر عيسى : الفن القصصي في فلسطين ، ص 287 .

(3) علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط 1 ، 1991 ، ص 225 .

بالكویت وديع عساف بالسفر على الرحلة ذاتها ، وما أن حضر هذا الأخير في الموعد المحدد حتى اعتذرت مها الحاج ، فاضطاد في طريقه الفرنسية «جياكلين» أول امرأة التقاها في صالة المسافرين ، فأتخذها عشيقة له ووسيلة لهروب . وعندما سمع محمود الرامدة بمفر إميلي ، حيز هو الآخر على هذه السفينة متوجها إلى فرنسا ، عنيا نفسه الفوز بها ، لأنه يشتهيها .

وتتمظهر في هذه العلاقات كلها المرأة بجسدها لرجال هاربين منها ، ومن واقعهم المتذل ، حيث يشكل الناصي عبئا ثقيلا على كل الشخصيات رغم عطلات السعادة والهناء⁽¹⁾ . وتشكل السفينة رمزا للهروب ، تحمل متقين ، هاربين لأسباب تعود إلى الاضطهادين الجنسي والسياسي تحديدا ، حيث لا فرق بينهما ، لأن التواطؤ بين هذين المتلازمين أساس بنى الاضطهاد في الشرق ، وهي الصورة الكابوسية التي لاحظناها بشكل واضح في «العرف الأخرى» ، وأيضا متلاحقها في هذه الرواية من خلال شخصية عصام السلطان الهارب من الاضطهاد الجنسي ؛ لأنه لم يفز بحبيبته لم يشكل منها بحر وزورقه ومغامرته ، وهو في الوقت ذاته هارب من تركيبة سياسية اجتماعية عشائرية جعلت مسألة قتل أبيه لعم لمي لعتة تطارده كسا طاردت أبيه من قبل .

ووديع عساف ، أيضا هارب ، من تناقضات مها وعدم إيجابيتها في اتخاذ قرار نهائي بشأن العلاقة بينهما ، وخاصة عدم موافقتها على الاستقرار في القدس ، وهو أيضا هارب من التركيبة السياسية والاقتصادية في عالم الشتات ، لأنه يتهم بكونه لا

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 220 .

يعمل من أجل وطنه المختصب⁽¹⁾.

ولم يكتف الدكتور فالح بالهروب من الحياة الشرقية بما فيها من أزمات وخيانات ، وإنما هرب من الحياة كلها عن طريق الانتحار الذي دفعه إلى القبر لأسباب كثيرة ، كان أهمها رقصة زوجه لى ، وخيانتها له ، رغم أنه بخانها .

وربما كان محمود الراشد هو النموذج الهارب تحديداً من القمع السياسي الذي جعل جسده خطوطاً ويقعاً معذباً ، وكان هروبه يرتكز على المخامرة في أجساد النساء ، رغم أن هروبه هذا لم ينجه من القمع الذي ما زال يلاحقه حتى في السفينة نفسها ، عندما لاحقه معذبه غر العجيمي متخفياً في لباس النادل اليوناني في طاقم السفينة - شهرين كاملين - مستتر يوماً عذيني ، بالكرياج - وعلفني بالمروحة - وحسني في المرحاض - وسقاني بولي⁽²⁾ .

وليس أدل على الاضطهاد الجنسي ، وبالتالي على تمزق الحياة كلها من وجهة نظر وديع عاف ، من أن تصور الرجل نفسه يعشق امرأتين ، واحدة سمراء والأخرى شقراء ، ويرى في كل منهما مثال الجمال الشهي ، ينتقل بينهما ، وهو يظن أن الواحدة لا تعرف بالأخرى ، وفي ساعة شيطانية يتصور أنهما تتحدان في غزل

(1) ليس صحيحاً أن وديع عاف رمز للشعب الفلسطيني ، حتى وإن أراد جبراً كذلك ، كما ذهبت بعض الدراسات ، انظر نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، ص 45 ، صالح أبو أصيب : فلسطين في الرواية العربية ، ص 236 ، أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 256 . فهو إنما اثرنا سابقاً فلسطيني سوري مان ، أو هو قنك ومولد مصنوع من المعدن الشريف - حسب تعبير فيصل تراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهبية ، مجلة الأدب ، ص 182 . وهم للشعب لغني الفحل عند الأسطوري من وجهة نظر محمد كامل الخليل : الرواية والواقع ، ص 46-47 . وعلي أتفق كثيراً مع عبد الرزاق عيسى الذي يعد رمزاً فلسطينياً مثبياً ، يقول : « من الواضح أن هذا النموذج (وديع عاف) الذي يقدمه جبراً كرمز لاشي فلسطين ، إنما يمثل رمزاً من رموز الماضي ، عند فنان كنفاني ، الذي يرى فيها سبب النساء ، بل ربما كانت رؤية فنان مستدرجه في غلبة دأبر الحزن » الذي يرد أنه وديع عاف ، ليعود فاستريج في إقتل بعد أن كانت له مقامرات مثل وديع مع قوى الاحتلال عند اجتياح فلسطين « عبد الرزاق عيسى : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، الفكر من ، ص 90 .

(2) جبراً إبراهيم جبراً : السفينة ، دار الآداب ، بيروت ، ط 4 ، 1990 ، ص 136 .

غريب ، « هكذا نحن نتمزق . نتمزق باستمرار »⁽¹⁾ . وفي ضوء هذا التصور ، يغدو الحبيب/ الجنس الذي قد يعد عاملاً مساعداً لتجاوز المكبوت في التعبير عن نوع من الاستقرار الفردي والاجتماعي⁽²⁾ ، عاملاً حاسماً في توليد عدم الاستقرار والضياغ الوجودي ، مما يعني البحث المستمر عن البديل والخلاص : وهو البحث الذي شكل بنية الرواية المليئة بالرؤى والأفكار .

وإضافة إلى الحرمان الجنسي ، والحرمان السياسي ، فإن هناك حرماناً آخر يعاني منه على الأقل وديع عساف ، وهو « الحرمان الأرضي » على حد تعبير عصام السلطان ، فإن وديع عساف لا يكف عن الحديث عن أرضه ، لأنه محروم منها ، فيأمل أن يعود إلى فلسطين التي لم يكن نصفها الثاني قد احتل بعد ، حيث تدور أحداث الرواية في حدود منتصف الستينات ، لذلك يجيء حلمه المستقبلي مرتبطاً بالعودة إلى الأرض ، على أن يتزوج منها ، فيجمع بين المرأة والأرض ، ويصبح عشرة أولاد ، بل نجده يقر عقدة عصام السلطان على أساس أنها عقدة أرض ، لا عقدة جنس ، فيقول له : « الأرض هي السر في حياتك . مع لى أو بغير لى . ستجرك الأرض عودة إليها من جديد مهما فعلت ، أينما ذهبت . لى هي الثراب ، الزرع الماء . إنها الأرض مهما تصورت ، مهما فشلت في الإمساك بها بيديك »⁽³⁾ .

ولعل بنية هذه الرواية التي تدور في عالم البحر الافتراضي بعيداً عن الأرض بالنسبة للشخصيات ، تؤكد من بدايتها إلى نهايتها المفتوحة ، ومن خلال صوت وديع عساف الفلسطيني ، على أن الأرض (الوطن) هي المكان الوحيد الذي لا يجوز أن يهرب منه الإنسان ، لأنه الحقيقة الوحيدة الثابتة في حياة الانتماء ، والمرأة ليست في نهاية المطاف إلا لون الأرض الذي يعشق ، فإذا أراد عصام السلطان أن يعشق لى فعليه أن يعشق أرضه أولاً ، وإذا أراد وديع عساف أن يعشق منها فعليه أن يعشق أرضه أولاً ، لأن العشق الحقيقي هو عشق الأرض ، الذي يجعل وديع عساف ينتقد منتقديه قائلاً : « يقولون عني : انحطاطي مآكر ، يناقض نفسه ، يعبد القرش ، ما

(1) نفسه ، ص 77-78 .

(2) انظر عبد الرازقي البطي في الرواية الفلسطينية ، رسالة دكتوراة لدولة ، جامعة محمد الخامس ،

1989 ، ص 325 .

(3) السقنة ، ص 84 .

عادت أرضه نعتي ته شيئا . كأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبتي دليلا على ألي ، وأنا أحمل صخورها البركانية الزرقاء كلها في دمي⁽¹⁾ .

وفي نهاية الرواية يلتقي العشاق بأرضهم ؛ لأنها مصيرهم الذي لا يمكن الهروب منه ، ومن هذه الناحية يصبح الفرق واضحا بين الارتباط بالأرض وجسد المرأة المتشابهي (أرض عصام وجسد لي / أرض وديع وجسد مها) ، وبين المغامرة في أجساد نساء الغرب (إميليا ، وجاكولين ، ومومسات نابولي ، ونساء إنجلترا . . .) ، حيث تشكل العلاقة بهؤلاء النسوة الإيغال في البحر وعواصفه نحو الغربة في ظل الانقطاع عن الأرض ، مما يفضي إلى قمة الاغتراب والضياع .

وحتى فالج الذي فقد توازنه فأصبح يمشي بكلماته في حوته ، بما فيه الشك بوجوده الوهمي ذاته ، فإن انتحاره يعبر عن الارتباط بالأرض ، فكأنه انتحار ليساعد عصام المسلمان على العودة إلى بغداد مع لي ، وهنا يعدد وديع عساف ؛ «أكبر عاشق في الدنيا ، عاشق ساخط ، ومصير العشاق فاجع دائما»⁽²⁾ . لأنه بهذا الانتحار يوهن على غضبه وفرد ، على المجتمع ، عائدا في نابوت ليدفن في أرضه ، مؤكدا في عودته إلى الأرض على أنها حقيقة الوجود الوحيدة ، حيث أنهى مذكراته بقوله : «التراب . كل ما عدا التراب أكليوب وراء أكليوب»⁽³⁾ ، وبالتالي لم يكن فالج المنحرف من وجهة نظر وديع عساف ، إلا صاحب مأساة في إطار الأرض التي وقع انفصام بينه وبينها ؛ «شعر أنهم يضربون بالقنوس في جذوره ، يضربون بالأحاج ، ووحشية ، وعتو ، فحنق ، وصاح ، وقاوم ، ورأى نفسه أخيرا كالجذع المقطوع ملقى على أرض آباءه وأجداده»⁽⁴⁾ ، فكان انتحاره!!

لا تكتسب المرأة مهما كانت ثقافتها التي تجعلها فيلسوفة وطبيبة وفنانة أكثر من خيار الجسد / الجنس في حياة الرجل العربي ، وإن كان الفرق واضحا بين الجسد

(1) لغة ، ص 24 .

(2) نفسه ، ص 237 .

(3) نفسه ، ص 231 .

(4) لغة ، ص 225 .

الغربي الشهوي غير الحميمي لا تقطاعه عن الأرض العربية ؛ وبين الجسد العربي الشهوي الحميمي المرتبط بأرضه والمتلون بلونها . ولأنه ، عمودا ، يتحرك بأجسادهن لا بثقافتهن ؛ ساء مهمات ، سلبات غير فاعلات في إنتاج وجود نسوي إنساني قوي يعثر بذاته ، وثقافته العالية . وبالتالي جاءت هذه الرواية لاغير ملتزمة بشروط الموضوعية⁽¹⁾ ، هي تفاعلها مع شخصية المرأة ، وكأن المرأة لا تتجاوز سطح شهوة مجتمعة المثقفين الأرومين ، حيث «الهرج» ، «الغبي» ، «الوحدة» ، «الانتحار» ، «الاغتراب» ، فلسطين ، قلق المثقف المعاصر ، وخصوصا المثقف العربي ، فتشكل هذه الموضوعات الرئيسة التي يستكشفها جبرا بمنزل هذه البراعة الفائقة نية الرواية التي تعد أكثر رواياته تألقا وإمتاعا من الناحية التقنية⁽²⁾ ، إلا أنها لم تدخل في حساباتها شخصية نسوية مهمة بصيرها انتقافي أو الإنساني أو الحيائي أو ما إلى ذلك ، فكانت المرأة موضوعا جنسيا بالدرجة الأولى .

مثلت النساء الأربع اللواتي شغلن الرواية (لمى عبد الغني العراقية ، ومها الحاج اللبنانية ، وإميليا الإيطالية ، وجاكلين الفرنسية) ، عالمين مختلفين ، هما : عالم المرأة الغربية التي تختزل إلى درجة كبيرة في المرأة الجسد لا غير على الأقل من وجهة نظر الرجل الشرقي ؛ لذلك لم تكن إميليا وجاكلين إلا جسدين شهيين مدنين «الجنس» خالين من العواطف على طريقة مومسات مجلة «فوغ» و «بغايا نابولي» . وعالم آخر هو عالم المرأة الشرقية الذي يتقد بالعواطف والجنس معا ، ما للمرأة العربية من خصيصة الارتباط بالأرض ، كما ذكرنا

ولو تفحصنا لغة الرواية لوجدنا الأوصاف الكثيرة التي ينظر فيها الرجل الشرقي إلى المرأة الغربية جسدا ، كما تنظر هذه المرأة إلى الرجل الشرقي في صور الرجل الفحل الذي يستطيع أن يخترق مسامات جسدها . وفي آراء وديع عساف ، وعصام سلمان ، وفالح عبد الواحد ، ومحمود الراشد . ما يكشف عن رؤية الرجل الشرقي الذي يهرب إلى الجسد الغربي باعتباره جسدا جنسيا لا أكثر ولا أقل ، جسدا لا يصلح إلا للنهروب ؛ لأنه جسد شيطاني كما تصوره عصام سلمان في إميليا ، وهو الذي غامر في سياق هذه الجسد كثيرا مع الإنجليزيةات ، أو هو جسد وحش حسيب

(1) إبراهيم السعافين ، «الآتمة والرايا» ، ص 109 .

(2) روجر الن : الرواية العربية ، ص 148-149 .

يأكل كثيرا ويبغى مشدودا ضامرا كما تصوره وديع عساف في جسد جاكولين وأجساد
بخايا نابولي ، وهو جسد وهمي يلتهم الرجال كما يتصوره الأسباني فرناندو -
المشدود إلى الشرق والمثشابه نفسيا مع محمود الراشد - في عالم مجلة «فوغ» ، أو هو
جسد اللذات البعيد دوما الذي يحتاج إلى مقاضرات السندباد كما أراده فالج عبد
الواحد من خلال علاقته بإميليا .

في حين يختلف الأمر بخصوص المرأة الشرقية الغامضة جنسيا ، فهي فوق
جسديتها ، تحب رجلا ويحبها ، لكنها تعيش واقعا أسريا يمنعها من إنتاج الحرية في
حبها ، وكأن مسألة العذاب في العشق هي كبتونة يعيشها الرجل الغربي مع المرأة
العربية ، ولا يعيشها مع المرأة الغربية الجسد الذي يمكن الحصول عليه بسهولة في أية
حظرة في تصور السرد .

وفي كل الأحوال تبقى المرأة جسدا ، رغم أنها امرأة مثقفة ، إذ لا تصبح ثقافتها
جزءا من جماليتها الجنسية ، فلمى ومها جامعتان ، الأولى في الفلسفة ، والثانية في
الطب ، ومع ذلك لا تؤثران في الرجال إلا من خلال جسديهما ، فاثرت فيهم رغبة
في كثيرا : «كانت شيئا مسحيا . آلهة تترنج ، بين الحلم والحقيقة ، أو جسدا
شيطانيا نفقته الأمواج من قمقم قديم⁽¹⁾ . فهي ليست سوى جسد شهوي مولد لشبق
الرجال ، وهذه الجسدية مبرر كاف لتسريع انتحار زوجها الذي يبدو أنه لم يعد قادرا
على حفظ هذا الجسد بعيدا عن عيون الآخرين ، ومهما أيضا ليست أكثر من جسد
مشابه للأرض مسحرته وديع عساف لينتج أبناءه!

وفي النهاية لا يسعنا إلا التأكيد على أن الرواية بمجملها تجسيد للمرأة الجسد ،
وتغيب المرأة بوصفها طاقة أخرى ذات قيم غير جسدية ، ولو تتبعنا لوحة صوت
«إميليا فرينزي» ، الصوت الأتوي الوحيد الذي يعطى دورا بارزا في رواية الأحداث ،
لوجدناها تشغل بمسألة جسدها ، وخاصة محاولة استدعاء فالج إلى غرفتها لممارسة
الجنس معه ، أو بانتحارها من عشق عصام طريقة لإثارة غيرة فالج ، لشيدو امرأة جريئة
في المبادأة والمغامرة جسديا مع فالج ومع عصام ، مهددة فالجا - إذا بقي على إهماله
لها - بأنها ستسعى إلى اصطية الرجال الموجودين على ظهر السفينة واحدا واحدا .
ربما تستحق هذه الرواية أن تكون واحدة من الروايات العربية المهمة التي

(1) السفينة ، ص 96 .

احتفلت كثيرا بمثلث الحقيقة ، كما يقول غالبي شكري ، وهو مثلث «الجنس ، والسياسة ، والموت»⁽¹⁾ . إضافة إلى أنها «تموذج للرواية التي تخفي البعد الفكري ببراعة ، فتحيله إلى نوع من الحياة السرية التي تدور وراء قصة حب»⁽²⁾ . والهروب كما لاحظنا عنصر رمزي ، فالهاريون كما يقول جبرا «يكشفون أنهم لا يستطيعون الهرب ، أو أنهم يجب ألا يهربوا ، أو أن خلاصهم يكمن في العودة إلى أرضهم»⁽³⁾ . والهاريون هم الذكور ، لا الإناث ، لذلك تعد هذه الرواية ذكورية في بنيتها وأهدافها الفكرية ، والنساء - كما لاحظنا - لسن أكثر من جسد مشابه للسيف / الهروب (إميليا وجاكولين) ، أو للأرض / الانتماء (لبي ومها) في حياة الذكر



نفترض قراءة رواية «عالم بلا خرائط» المشتركة بين جبرا وعبد الرحمن منيف أن تلك الشراكة اللغوية بينهما ، لمعرفة الجانب اللغوي الخاص بجبرا ، لنتمكن من مقارنته في سياق إشكالية موضوع هذا البحث . ورغم معرفتنا منذنا أن جبرا كتب اللوحات الثلاث الأولى - كما أخبرنا بذلك في إحدى الحوارات معه⁽⁴⁾ - المسكونة بالعلاقة الجسدية الشيقة ، فإن معنى ذلك أن تأثيره على بقية الرواية سيكون جليا في مجال العشق تحديدا . على أساس أن من يكتب بداية الرواية «سيتبعها أسيرة أجوائه» ، و «سيضطر الآخر» لأن يجاريه وعضي معه إلى آخر الشوط⁽⁵⁾ . من هنا سيطرت العلاقات الجنسية على حياة بطلي الرواية «علاء غريب المعلوم» و «محبوب محسن العامري» ، الجانب الخاص بجبرا : كما يتضح من

(1) غالبي شكري : غادة السمان بلا أجنحة ، ص 93

(2) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص 224

(3) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص 488-489 .

(4) انظر : جهاد فاضل : أسئلة الرواية العربية (حوارات مع الروائيين العرب) ، ص 103

(5) عبد الرحمن منيف : أصوات وخطوات : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 .

1984 ، ص 251 . وانظر أيضا قراءة مبدئية لهذه الرواية : محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية النشأة

والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1988 ، ص 269-289 . وكذلك : سامي سويدان : أبحاث في

النص الروائي العربي ، ص 253-292 .

الفصل بين اللغتين⁽¹⁾

توقف جبرا بعد أن كتب النوحات الثلاث الأولى ، وهو يقن أنه لم يعرف كيف يواصل أحداث روايته⁽²⁾ ، كانه أدرك بطريقة واعية أو غير واعية أنه يخوض في لعبته الروائية هذه عالَمين غريبين مقتربين ، إلى حد ما من جهة الخصوصيات ، عن رواياته الأخرى ، فإذا كان في رواياته الأخرى قد خاض من خلال بطله تجربة العشق مع النساء المتزوجات بطريقة بالغة التمسك ، فإنه في هذه الرواية يقدم البطل والبطلة لا يباينان بالقضية الاجتماعية ، فكانت علاقة علاء السلوم بنجوى الغامري المتزوجة علاقة مقضوكة لمعارفهما في مدينة عمورية ، بل لزوجها خلدون ، وهذا هو العالم الغريب الأول الذي خاضته هذه الرواية . أما عالم الغربة الآخر فهو عالم شيق العشق إلى حد الأسطورة ، خاصة أن الرواية تبدأ بثلاث الشيق واللذة ، والألم ، والرعب ، فكانت لذة الشهوة في الجنس المحرم تدفع بهما إلى دائرة الموت والموت واللذة ، فلم يعد يعرف علاء السلوم بعد قتل عشيقته ، واعتقاله بتهمة قتلها ، إن كان فعلا قتلها أم توهم قتلها في لغاتهما الجنسي السادي الأخير .

لذلك كانت إشكالية الرواية القائمة على العشق والجنس الفضائحي تدفع بالبطلين غير المباينين دوما بالآخرين ، إلى الانسحاب من بين معارفهما ليختليا ، ويترسا الجنس بلذاته المتشعبة بالألم والرعب ، إلى درجة عشق الموت ، كما تمنته نجوى بيدي علاء الذي لم يكن قاتلا لها ، لكنه تصور نفسه يقتلها في أزمة توهج جنسي بينهما بناء على رغبتهما . فكان صوت علاء الداخلي مفعما بالموت واللذة خلال اللقاء الجنسي : «أنا القاتل؟ أنا المقتول . . السبي . . اللعن . كنت أبحث عن اللذة ، وصلت ، تملت ، جننت»⁽³⁾ .

لعل القضية مع «امرأة أطلقت السنة الناس في كل اتجاه»⁽⁴⁾ ، تبرز القتل غيلا

(1) انظر : حسين المناصرة : رواية عالم بلا خرائط والكتابة الإبداعية المشتركة ، مجلة الأدبية ، الرياض ، السنة الثالثة ، العدد 24 ، يناير 1995 ، ص 44-42 .

(2) جهاد فاضل : أسئلة الرواية العربية ، ص 100 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف : عالم بلا خرائط : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2003 ، ص 15 .

(4) نفسه ، ص 67 .

للعار ، للمحافظة على سلامة البناء الاجتماعي كما حدث في رواية عثمان كنفاني «أشيء» الآخر من قتل ليلي الحايك^{١١} : على اعتبار أن المرأة هي كبش القداء في المعيار الاجتماعي الذي يجب دفعه بعد الفضيحة . ويبدو أن مثل هذا القتل يقدو أكثر مشروعية بعد أن تتحول نجوى تيراثها المالي الضخم إلى تحدي الرجال في صراعاتهم التجارية ، كما تحدثهم في انتهاك جسدها ، وهنا يصبح الموت لازمة لا بد منها ، خاصة أن علاء لم يقبل الوعد بتجنب الفضيحة التي فاحت راحتيها في عبورية كلها ، على نحو أنها علاقة تدمر كل شيء ، لأنها غير عاقلة وضد الثقة وصحة العلاقات ، تبدو أساسا الفضيحة موجبة للموت لأحدهما أو لكليهما . وحتى نجوى نفسها لم تعد تبالي بزوجها ، أو تبالي بالمنع كله ، خاصة عندما تتصرف مع علاء أمام الآخرين ، وكأنهما وحيدان في الكون ، دون أن تفكر أن زوجها الصامت المتسامح ليس عاجزا أو غافلا عن وضع حد بطريقة ما للعلاقة الجذوة

كان إصرارهما (علاء ونجوى) على هذه العلاقة الفاضحة ناتجا عن علاقة قوّة على الأعراف الاجتماعية ، فبحرف علاء أنهما معا يعيشان جحيم التلذذ بتقولات الناس عنهما . شاعرا في الوقت نفسه بالضيق أمام جسدها : «الفسه من يدها ترعز عني ، هذه القاسية الماكرة ، العاشقة عشق الخابول ، الطاهرة طهر الملائكة ، الزندقة زندقة الشياطين»^{١٢} . لذلك عشق قتلها بطريقة لا شعورية ، حتى لم يعد يذكر قصة واحدة لقتلها ، بل كل ما يذكره رغبته الباحثة عن الموت بين يديه برصاصه من مسدس حملة ، بل تصور أنه قتلها من أجل حماية علاقته الجديدة التي أقامها مع الطالبة الجامعية «ميادة أمين» المرأة الجديدة العذراء التي دخلت حياته . لكن القتل ، كما بنضح في نهاية الرواية ، لم يكن بيده ، وإنما بيد رجلين هجما عليهما في لحظات عشفهما وخوفهما ، فقتلاه ، وتركاه معها مضروبا في غيبوبة ، فيخدو لتتهم بقتلها .

هكذا كانت الإشكالية القائمة على العلاقة بين البطل والمرأة المتزوجة في سبقي الفضيحة ، والرغبة في الانتحار أو الموت هي حالات الجنس والسبق هي مركزية اللوحات الثلاث الأولى التي كتبها جبرا يقينا ، وهذه اللوحات تصوغ حوكية الرواية بعد ذلك في الدائرة نفسها التي انشغلت بها روايات جبرا ، لكن الكتابة هنا

(١١) نفس النص ٢٤ .

جاءت بطريقة مختلفة ، إذ أرادها جبراً أن تكون مشاركة بينه وبين عبد الرحمن متبف الذي انشغل بكتابة الجانب الآخر الخاص بتطور تاريخ أو تيه مدينة عمورية التقليدية الآثمة ، وتطور العلاقات المشوهة بين عشائرها المتصارعة ، كما عودنا على ذلك في رواياته الأخرى .

على أية حال ، قدم جبراً في رواياته الأربع السالفة استنساخ الفكرة نفسها التي تكررت في رواياته كلها ، وهي فكرة البطل المغامر في أجساد النساء في سياقي الجسد الشهبواني الشبق ، جسد زوجة الآخر التي تخون زوجها ، وكان هذا الجسد باعاً على لثة المغامرة الجنسية الشيفة ، ثم في النهاية يشكل هذا الجسد عبثاً يحاول البطل التخلص منه ، فيغامر في الجسد الآخر البديل ، جسد الأنثى الصغيرة السن العذراء أو شبه العذراء غير المغامرة . وهذا الجسد هو السياق الثاني الذي تصبح المغامرة معه أكثر «عزاجية» ، وأكثر أماناً وبعداً عن القضيحة الاجتماعية .

كانت سلمى الريضي ، ومرم الصفار ، ونجوى العامري ، وإميليا . . نماذج نسوية شبة واضحة النمطية في مواجهة الجسد الأصغر : جسد سلاقة النقوي ، ووصال رؤوف ، وميادة أمين ، ومها الحاج . . وفي المقابل كان الأبطال الذكور (جميل فران ، ووليد مسعود ، وعلاء نجيب ، ووديع عارف) متشابهين في طريقة التعامل مع الثنائية النسوية السابقة .

ولم يترك جبراً رواياته دون مغزى ، إذ يبقى مغزى ارتباط البطل بأرضه ، أو ببحة عن مدينة جديدة ، هو الغاية التي يسعى إليها ، وتعمق من خلالها الرؤية الفكرية العامة للعالم الموضوعي افككت هذه الرؤية طوباوية ، لم تستطع تغطية حقيقة انشغال الروايات بالجنس الذي محوره جمال جسد المرأة في شكل من أشكال الإثارة والعنف .

ثالثاً : نموذج الأنثى المثقفة الفاعلة :

رغم كون النساء في روايات جبراً متعلقات مثقفات ، إلا أنهن محكومات برغباتهن الجنسية التي طمست وعيهن الثقافي ، ودفعتهن إلى «التمرد العشوائي» ، والاندفاع نحو التجربة الحسية حتى الملل أو السقوط في الكوابيس¹¹¹ . لكن «سراب

111 نازك الأعرابي ، البيان الروائي الأخير ، «يوميات سراب عقاب» ، مجلة الآداب ، ص 51- 52 .

عفان» بطله رواية «يوميات سراب عفان» تبدو شخصية فاعلة ثقافيا ، ومتوازنة في إقامة العلاقة العاطفية والجنسية مع «ثائل عمران» شريكها في بطولة الرواية ، فهي أخضعت عواطفها لإرادتها ، تخضيقا لإنسانيتها وحريتها ، واستقلالها مثقفة نورية تدرك خصوصيتها في حياة حرة غير تابعة للذكر⁽¹⁾

استطاع جبرا في روايته هذه أن يغوص عميقا في استبطان مشاعر الأنثى المتمردة التي تحبل تمردها إلى قوة بناءة ، بدلا من أن تبقى ضحية قوة تدميرية ، تعصف بها وعن حولها⁽²⁾ ، وقد أنتج بعض التصرفات الثقافية المتقدمة نسبيا لدى بعض بطلاته في رواياته السابقة ، مثل : «تدرك كل من «كرزان» على تاريخ أسرتها الإقطاعية ، و «سمية» على قبود أهلها في «صراخ في ليل طويل» ، وانتماء وحصال رؤوف في «البحث عن وليد مسعود» للمقاومة الفلسطينية ، كما كان لتلافة في «صيادون في شارع ضيق» بعض الأفكار الثقافية التي دفعتها إلى ممارسة جرأة التحرر .

تقدم «يوميات سراب عفان» علاقة عشق محمومة بين سراب عفان وثائل عمران أو بين الفتاة الشابة الجميلة والفنان العجوز ، فتشكل بنية الرواية في أربعة أصوات متساوية المساحة تقريبا ، لكل منهما صوتان بالتبادل ، وتكتب الرواية بطريقتي الكتابة /التخيل ، والكتابة /الواقع ، لكون البطلين مؤلفين روائيين ، وفي النتيجة تتداخل العناصر الفنية في الرواية ، وتشكل نسقا يزاوج بين الحبال والواقع ، ويجعل الواحد مرآة للآخر بتلقائية مريحة ومؤثرة ، توصل القارئ إلى مرحلة لا يهيم فيها الفصل بين الاثنين أو التعرف على كل واحد على حدة⁽³⁾ ، وتتحرك سراب عفان في كتابة مذكراتها باسمي «سراب عفان» و «رفقة الجوزي» . فتجسد حركية المرأة المثقفة المتأهلة المتحكمة بذاتها وعلاقاتها العاطفية والجنسية ، بما ينتج عنها وهي المرأة الحرة ، ومنظورها الخاص ، دون أن يتخلى جبرا في روايته هذه عن النمطية الجسدية الشبقة الشهوانية كما عودنا عليها في رواياته الأخرى ، وإن كان ميله هنا إلى الروحانيات الجسدية بدأ أكثر وضوحا . كما يبرز صيوت المرأة الصاعية إلى الاختلاف من خلال تفعيل الثقافي على حساب الجسدي ، في مقابل ثبوت صيوت

(1) القلق وتجديد الحياة (دراسة باهرة محمد) ، ص 220-221 .

(2) نفسه (دراسة محمد شاهين) ، ص 98 .

الرجل الذي يرى المرأة جسداً جميلاً أولاً وأخيراً ؛ لأن غايته عشق جسدها لا ثقافتها . وبإمكاننا اعتبار صوت سراب عفان - من الناحية الرمزية - هو الصوت الداخلي الكامن في نفس نائل عمران ؛ وبالتالي قد تفسر شخصية سراب بوصفها تعبيراً عن النقد الذاتي لدى جبرا نفسه⁽¹⁾ ؛ أي منتقداً رواياته السابقة على هذه الرواية .



تبدأ الرواية بمحاولة «سراب عفان» عن طريق بطلة مذكراتها أو ذاتها الأخرى «رندة الجوزي» لجسيد أزميتها بوصفها فتاة عصرية جامعية عاملة ، في السادسة والعشرين من عمرها ، تعيش فيود الحصار داخل عالم يتشكل من الظلام واليأس والشرق والظلم والهوس والعشق ونحر الذات . - فهي تنظم في أسرة مكونة من والديها وأختها ؛ حيث الأب يحبها ويخافها ويخاف عليها ، وقد سماها سراب ، وكان يود لو سماها هربا ، بعد أن عدا يروي بها حياته ، وهنا تتساءل بسخرية : لماذا كان علي أن أُولد لأروي ظمأ شخص آخر ، حتى ولو كان أبي ؟ وهل ارتوى بي فعلا ، كما يزعم؟⁽²⁾ فالأب قذف بها إلى العالم ، لتدخل البليغ الصحراوي ، الذي - بالمرايا السرايية التي تعبّر عنها على أن تعيش بين أناس تصفهم بقولها : «كأنني لست منهم ، أسمعهم ولا أفهمهم ، أكلّمهم ولا يفهموني ، والحركة بينهم أقبه بالسير في الوحل اللزج إلى ما لا نهاية . كيف الخلاص إذن؟»⁽³⁾ ، من هنا نجد دأية البحث في بداية الرواية عن خلاصها من حالة الاعتراّب الشديدة جسدياً ونفسياً .

تبحث عن مهرب من نظام حياتها الروتيني إلى الحرية الذاتية مهما يكن شكلها ، وبالذات عن طريق العشق الذي تعدّه الخيار المنقذ الوحيد المطروح أمامها ، بعد فشل زواجها الأول الذي لم يدم أكثر من سبعة أشهر قبل ثلاث سنوات . وتريد حياتها أن تغرق في العشق ، «سأكون أكبر عاشقة في الدنيا ، حاملةً سلاح لي الفرصة ؛ ولكن أين الطوفان الذي سألقي نفسي في خضمه ، في صحرائي اليومية

(1) انظر : مصطفى عبد الغني : نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، ص 63 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عفان ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1990 ، ص 27 .

(3) نفسه ، ص 11 .

الغيبوبة⁽¹⁾، وهي في هذا التصور لا تختلف كثيرا عن بطالات جيرا .

أين هو العائق للعشوق؟ تبحث عنه بين الرجال من حولها ، فلا تفتنح بهم لأنها ليست كالعفتيات العاديات اللواتي يقبلن بأي رجل يصطدم بهن - إنها تريد رجلا مختلفا حتى لو اخترعته : تريد وجهها لا أعرفه ، حتما ، تريد صوتا يعث الوعشة في جسدي عند أول كلمة بطلقها ، علي أن أخترع اعني أن أوجد من العدم الرجل الذي أحب ، ولكن من العدم لا ينتج سوى العدم ، إلا علي يد الله . ومن أنا لأحاول تقليد (بي⁽²⁾) . ومعنى هذا أن الرجل يجب أن يكون من واقعها ، ولكن بشروط مختلفة ، وهذه هي بداية الوعي النسوي الثقافي بعلاقة عاطفية مختلفة . تطلب من ذرية خيالها إنهاء أن تدفع بها إلى خوض تجربة عشق يتحقق فيها كل شيء تمنناه ، إلى حد المثالية بالمطلق الصوفي ، ولا فلا تريد عشقا عاديا ، كما إنها تسعى إلى أن تخوض إلى جانب العشق ، وهذا اختلافها أيضا عن نساء جيرا ، تجربة نفسية وطنية إنسانية لا تفل مغامرة عن تجربة العشق : «عاشقة» ، مجنونة بعشقها . وسوف تكون أيضا مغامرة شجاعة من أجل الوطن ، وفي سبيل الحرية ، وسوف تحب البشرية : وتضمده جراح الإنسان في كل مكان⁽³⁾ .

فالعشق كما يتضح هو وسيلة للهروب من المجتمع ، وفي الوقت نفسه الوسيلة الرئيسة لإنقاذ الذات الضائعة ، والهدف أن تحقق هذه الأنش المختلفة كل ما تريده حارقة الجواز كلها ، بعشق إيجابي ، غير شقي أو شهواني جسدي ، بعشق تريده أن يجد كل عقلها وثقافتها وحياتها وجسدها ، لأنها تريد أن تكافح في حياتها من أجل الوطن ، والحرية ، والإنسانية ، وتأنها بهذه الشائبة العاطفية والإنسانية تسعى إلى خلق توازنها الداخلي أولا وأخيرا بطريقة ثقافية واعية ، مكونة ذاتها الجديدة من عدة نساء أو علامات اجتماعن ليولدن هذه المرأة المثال ، وهي رتدة الجوزي (الذات المخيلة) المثزنة ، وسهام (زوجة نائل غميران المتوفاة) رمز المثال ، ورسا منصور (الفيلسوفة الجميلة) الشيقة : ومنى عيسوي (الكاتبة العاشقة بجنون) الحرية ، وملوى علي عبد الرحمن (المنافلة ابنة الخيم الفلسطيني) ، وهي بالنالي حلم نائل

(1) نفسه ، ص 27 .

(2) نفسه ، ص 31 .

(3) نفسه ، ص 15 .

عمران عن ذاته ، إذ «يستحيل كل من نائل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تحتاج الرواية وتكاد تخفى حركتها تماماً»⁽¹⁾ ، فنجد البطلة (سراب) مسكونة بأفكار الحب والجنس والإنسانية ، حريصة على أن تكون المتحكمة بالرجل في علاقاتها به : «احذري القفصيه أنت أولاً»⁽²⁾ . ومن خلال هذا الوعي الثقافي الجديد ، تصبح هذه المرأة أكثر ثقافة وحكمة من مثيلاتها في روايات جبرا الأخري ، لكونها تأخذ دور «القطء المثقف في العلاقة بين الذكورة والأنوثة» .

تبدو الحركية الثقافية التي سمارسها هذه البطلة متكئة على الخروج من شرنقة كبتوتها النسوية المبتذلة التي قررها المجتمع الذكوري لتكون راوية لظلم رجل ، كما أنها مستحقة إلغاء سوابقها في الحياة من خلال أن تلقي بنفسها في طوفان العشق مع رجل لا تريد أن يكون سجانها ومتهنتها بقيود الجسد ، لتضع في لعبته الذهنية السردية ، على اعتبار أن هذا الرجل رواني تخيلي ضليع في علاقاته بالنساء من الناحية المثلية ، علما بأن واقعه الحقيقي : «لم تعشقه امرأة»⁽³⁾

لا يهتم الروائي نائل عمران بسراب الذكية ، أو المثقفة ، أو الفنانة ، أو الشاعرة ، أو أية مزية أخرى غير مزية جمالها الجسدي . أما هي فتريد أن تتحرر من الجسدية ، لإعلاء قيم الذات ، والمعرفة ، والفعل ، والمواجهة ، والعشق . . والبحث عن إجابات لأسئلتها الثقافية ، من هنا سعت إلى إسدال الستار على جمالها ، دون اتخاذ موقف سلبي من العشق بصياغاته الجسدية .

ثم تتخوف سراب عفان من دخول العنصر الثالث المشكل لثلاثية العلاقات المتصارعة في روايات نائل عمران ، وذلك عندما تجد نفسها امرأة ثانية أو ثالثة فأكثر في حياته ، فما الذي يمنع أن تكون «ثالثة» الجميلة الأنيقة السيدة الثرية ، في الأربعين من عمرها ، وزوجة رئيسها في العمل شريف الترك ، إحدى عشيقاته ، وهو الذي يهديها كتبه ، فلا تقرأها ، ربما لأنها تعرف كيف يفكر صاحبها من خلال اللقاءات الجنسية بينهما ، فهو من الرجال الذين لا يفرقون بين سراب ورنكة وثالثة : لأن النساء

(1) إبراهيم السعافين : الأقنعة والرايا ، ص 178 .

(2) يوميات سراب عفان ، ص 24-25 .

(3) نفسه ، ص 33 .

عنده مجرد أجناس متشابهة تثير الذهن والخيال ، لتبدو العلاقة بين النساء والمجال في روايات نائل عمران - كما نراها - ذات بنية رباعية ، ولا مانع أن تكون خماسية فأكثر ، وهي : الزوج ، والزوجة ، والعشيق ، وعاشقة (أو عاشقات) العشيق ، لتصبح اللعبة : «الزوج يغيظ زوجته ، حين يكتشف أنها تحب صديقه ، فيكشف لها أنه يحب فتاة شابة في تصف عمرها . لا تهتم الزوجة بالطبع ، لأن لها عشيقها ، وإذا بها تكتشف أن الفتاة الشابة تعشق عشيقها هي . . . » وخذ ملاحظاً قد تبلغ حد القتل⁽¹⁾ وفي هذا التوصيف بارس جبرا السخرية من بنية السرد في رواياته ، وكأنه بذلك ينتقد وضع المرأة الثقافية الهامشي الذي ساد لديه .

تندفع سراب عفان في مذكراتها من خلال التخجيل أو التمثيل إلى سرير نائل عمران ، فتبقى على صدره أكثر من ساعتين ، لا تدري إن كانت عاشت معه علاقة عشق بطريقة بطلتها ردة الجوزي العاقلة - المثورة ، المتطوعة ، أم بطريقة سراب الراضة للمقل والاتزان والمنطق في العشق ، ونصل في النهاية إلى أنها تشعر بأن نائل عمران أطلق فيها الاثنين معا ، مع كونها الأقوى منه : لأنها تخيل وتكتب : «أنا التي تحرك وأتكلّم ، وما نائل إلا رجل القش» الذي يمكنني من الحركة والكلام . ولم لا؟ إنها قصني أنا . لو كان كاتبها نائل لكان هو الأشر والأذكى ، ولمكنت أنا امرأة القش . . . فلأنعم بسطوني ، ما دام القلم في يدي⁽²⁾ . هذه اللغة تشكل موقفا ثقافيا يجسد حركة امرأة نائرة ترفض أن تصير قارة في زقاق الطرم يفت فيها الرجل ألامه وشهواته وهويته . وبذلك قدم جبرا المرأة مستقلة متوازنة مشقة جميلة ، تبني تخيلاتنا عن علاقة جديدة تكون هي سيدتها ، هادمة الطريقة النمطية التي رسم بها نائل عمران العلاقات بين أبطال رواياته الست السابقة . فالمرأة في هذه الرواية لا تحتفل بجسدها قدر احتفالها بروحها ووعيها وثقافتها ، ونضالها وحريتها المطلقة ، وكأنها هي التي انتقلت لتصبح المقل الرجل ، والرجل الآخر (نائل عمران) هو الجسد الذي لا مانع أن تلغي المرأة قاعليته الثقافية إن حاول أن يجسد المرأة على طريقتة التقليدية ، بل هي على استعداد أن تطلقه حراً متزناً إن تعامل معها بهذا المقياس ، كما تريد نفسها أن تكون حرة هاربة من قيود التجسيد والتسعية التي تحل الرجل هو

(1) نفسه ، ص 56-57 .

(2) نفسه ، ص 72 .

الفائز والأكثر ثقافة في الصراع بين ثقافة المرأة وثقافة الرجل المتصارعتين نسبيا بسبب هيمنة الذكورة على الأنوثة في وعي التكوين الثقافي التاريخي المستطوع بثقافة الرجل/الروح تجاه دونية المرأة/الجسد .



يتحدث نائل عمران عن علاقته بالنساء ، هذا الجانب الذي يعد أهم جوانب حياته ، لأنها كمنونته التي لا يستطيع العيش بدونها ، ليبدو تاريخ حياته حافلا بأجسادهن ؛ «في أيام شبابتك ألفت مع فتيات عذارى ؛ ثم هجرتهن أو هجرتك لكل مستطرق قادم ، منهن من تزوجت وأنجبت ونسيتك ، ومنهن من لم تزوج وبقيت تلاحق ظلال أهوائها إلى أن ذبلت وهربت ، ومنهن من عاشت ولا عيش الأميرات ، وتحاول كل يوم أن تخلص جسدها من ذكرك ، وتنفق⁽¹⁾ . وكأنه هنا صورة دونغوانية أشمة ، ملونة بمصائر نسوية مختلفة ، لكنه الآن في سن الخامسة والخمسين يعيش حالة عزوف عن النساء ، سببها موت زوجه «سهام» وهي في السادسة والثلاثين من عمرها ، مما سبب انعزاله ، يعيش معها كوايس طيفها ، متسككا بأثارها الباقية في بيته كما كانت قبل موتها ، راسما لها صورة بيدي أحد أصدقائه ، وناحنا لرأسها تمثالا بيدي آخر . وفي أوقات كثيرة يقبض على نفسه متلبسا بجنون صفيح الحديد والشفنتين في التمثال محاولا يشفي الالاهتين إشاعة شيء من الحرارة فيه ، كما أنه يحلم كثيرا بطيفها : «طيف ما ، علي أن أمسك به وأجعله يتجسد ، لأستكنه حقيقته . أردت أن أغرز أظفاري في ذواعبه ، وأدفن فمي في شعره . أردت أن أراه يتجسد كل يوم في شكل جديد⁽²⁾ » .

وإضافة إلى العذارى الكثيرات ، وإلى سهام ، فإن نائل عمران يحدثنا عن امرأتين أخريين في حياته ، إحداهما «تالة» صديقة زوجه سهام ، حيث كانت بينهما علاقة جنسية قبل زواجه من سهام ، ثم طيرها ليتزوج صديقة عمرها سهام ، ولتتزوج هي بدورها هشام الترك ، ومع ذلك بقيت تحوم حوله محاولة أن تغزوه في أية لحظة . والأخرى هي «رشا منصور» العقالية الفلسطينية التي تعرف إليها في بيروت قبل عشر سنوات عندما كانت تكتب رسالة ماجستير باللغة الإنجليزية عن «جلال الدين

(1) نفسه ، ص 84 .

(2) نفسه ، ص 28 .

الرومي والقديسة تيريزا ، كانت فتاة في الحادية والعشرين ، أحبته وهو في الخامسة والأربعين ، ضجاء حبها له كالحصاة أسقطته من أول إغراء ، وهو الذي قرر ألا يخون زوجته «سهم» ، حيث مر على زواجهما سبع سنوات دون أن يتسلل إليه ما يفسده يوماً واحداً ، لكنه عشق رفاً ، فوجد غيرها دافعاً زاد حبه لسهم ، وأخيراً ما هي «سراب عفان» تخرج إليه ، في السادسة والعشرين من عمرها ، نجمة ، ونعشقة ، وهو اليائس ، عاشق أطياف النساء في لياليه الداكنة .

يؤكد على أن سراب عفانته عاقلة مجنونة ، بشعرها المشدود إلى مؤخرة رأسها . وبغشيتها الريائين ، وباسمها الغريب ، ثم بقرائنها كل روايات ، متمنياً أن تكون العلاقة بينهما ليست مجرد التعارف ، بعد أن رأى جمالها الباهر ، فخاف أن تكون طيقاً أو سراياً . أو فتاة مثقلة تريد أن تعبت برجل يكبرها كثيراً . إلا أنه عد جمالها . وتجدها أبرز ما يدفعه إلى عشقها والبحث عن طريقة لاقتلاك جسدها في فراشه بهالة من العشق الصوفي المذهب ، مع شبق وشهوة مدمرة فيها ، تكون الجسد ، من وجهة نظره ، قيمة الوجود العليا ، على اعتبار أن الطلام/الروح يحتاج إلى النور/الجسد المتمثل في المرأة ، وبالتالي تبدو المرأة في تقاعنها معه كياناً غير ثقافي . فهو بعد أن رأى سراب تخيل أول ما تخيل جسدها الباهر بجماله الذي سيكون النور المضيء ، حياته : «أيمكن أن أعود فأعرف نسوة الدرويش في دوراته الرافض ؟أهي لسة يدها؟أهي ألوان عينيها؟أهي ضحكة أسنانها؟هذه عايقة شهوة انشغلت بين البارحة والحيلة من العدم . وفي شعرها المنسرح تهاويل شيطانية»⁽¹⁾ . وليس في هذه الصور سوى تهاويل العلاقة بالجسد التي تجعل الرواية مكونة بصوت نائل عمران الشهواني العاشق لجمالها الجسدي ، والراغب في احتوائها بين يديه .



يبحث صوت سراب عفان عن العشق والترايط العاطفي الصوفي ، فتدخل الرواية من خلال صوتها في تفاصيل حوارية الأفكار الإنسانية والثقافية والعلاقات العاطفية ، لتصبح علاقتها بنائل مجموعة بالكلمات العائقة وإحساسات الجسد ، مع بقائها ، امرأة مختلفة ، تهاب الدخول في الحلقة الأخيرة من العشق ، وهي حلقة الجنس الذي يبقى مبهما لا تترك إن كان قد حدث فعلاً بينهما أم لم يحدث سبب

(1) نفسه ، ص 120 .

صوقية الحب ، أو بسبب الخوف من الإثم من جهة سراب فقط ، وليس من جهة نائل الحرب الخبير في العلاقات الجنسية ، لذلك تبقى مسألة الدخول في العلاقة الأخيرة الجنسية مسألة ثقافية عميقة لتقسية سراب ، وهي تعبر عن هذه الإشكالية المعزقة لها بقولها : «فأنا بين كوني امرأة تغري وتغري ، ولكنها تهاب الدخول في الحلقة الأخيرة ، وبين كوني امرأة تريد الحب حتى آخر فطرة فيه أثرق ، إذ أعرف غاما أن ما ينتظرنني من شعور بالإثم سيحذيني على نحو لا أستطيع التكهّن به»⁽¹⁾ .

وهذا الخوف ناتج أيضا عن قلة أسلحتها ؛ فهي امرأة لا تملك سوى أسلحة أخيلتها الجامحة ، في مقابل رجل يملك كل الأسلحة التي تجعلها مصابة بالرعب ، والشوة ، والرغبة ، وفي الوقت نفسه تخاف منه أن يشكلها أو يعيد تشكيلها بطريقته الجسدية التقليدية ، فلا تعود تعرف حقيقتها إلا من خلال ، وهي التي قررت أن تتحرر من كل القيود الذكورية الجسدية ، مؤكدة على ضرورة أن قسك اللعبة معه بيدها ، في حالة توازن تصر عليها ، محجمة عن مرافقته إلى بيته ، بسبب تخوفها من الوقوع في إثم الحلقة الأخيرة ، دون أن يمنعها هذا من أن تكون بأية علاقة أخرى بينهما جيدا ولغة ، إلى درجة تحذير معاطناتها المتزنة ردة الجوزي من التدخل في حياتها وهي تعانقه ، أو وهي تشرب معه الخمر لأول مرة في حياتها ، فتجد اللذة حتى في لمس العنق الزجاجي الذي يحمل كرة الخمر ، لتفقد لذة القوامة تسري إلى أصابعها ، فذراعها ، فصدرها ، فجسمها كله ، لتشر مع هذا الرجل وكأنها «براري الدنيا ولأوياتها ومدنها جميعا»⁽²⁾ .

هذا التوازن لم يمنعها أن تكون جسدا - على طريقة نساء جبريا الأخريات - مثارة ومستفزة ، ضاجة بالبكاء والشوق والغضب والرغبة ، صعيدة ، مليشة بالحب ، منفصمة ، مهلوسة ، عاشقة ، ساخطة ، ضاحية في نشوة النجسة العارفة بروعة جسدها ، الذي لا يكتفي بالحب وإنما يريد العشق المخذي لكل جزئية من أجزائه المتحرقة للاحتواء ، حتى تسي الكتابة وسيلتها للكشف عن عشفها الجسدي ، عاجزة عن وصف ما بينهما من لذة صوقية جنسية : «تجربة مؤلمة ومقيدة معا ، شيرة المحزن

(1) نفسه ، ص 148-149 .

(2) نفسه ، ص 182 ، 185 .

وللغضب معا ، تجربة أقحمت فيها كما يخالب شيطانية⁽¹⁾ . وما أن تذهب أخيرا معه إلى بيته ويشتاقان جسديا ، فتقع رويدا رويدا . تجدها تنتفض بقوة ، جامعة بقايا إرادتها ، وافقة على تقديمها ، رافضة أن تعرف السر الأخير في العلاقة الجنسية بينهما . ثم يعود اللقاء بينهما مرة أخرى ، لتجد نفسها عاجزة عن وصف موجات السعادة الضاربة قبة السماء ، موجات الفرح المجنونة⁽²⁾ ، على اعتبار أن العلاقة الأخيرة حدثت .

ثم يعترف نائل عمران ، أخيرا ، أنها امرأة لا تقبل أن يشكلها بطريقته الجسدية وهواه الشهواني على طريقة بحماليون ، لذلك أصبح يريدعا كما هي في لقاء بين عاصفتين وجسدين وروحين يغدوان جسدا واحدا عاصفا له روح واحدة ، وما الفصم بينهما إلا من عمل الخالق الذي حرك الكون حين حرك النصف نحو النصف . وجعل لالتقاءهما زلزلة الجسد الجنونية⁽³⁾ ، تجسيدا للعلاقة الصوفية الأفلاطونية في العشق .

وفي ظل هذا العشق الأسطوري تعلن سرايا عفان ، بطريقة غير مبررة ، أنها تريد الرحيل بسرية تامة ، بعد أن اتهمت لسطيم ثوري فلسطيني بشعر أنه الخرج الوحيد الحقيقي الذي تجده متفذا لحياتها بعد ستة شهور من علاقتها العاشقة الغمومة بنائل ، حيث تعود من خلال هذا القرار إلى توازن شخصيتها مع ردة الجوزي ، خاصة بعد أن عرفت بأن تالة الترك عشيقة نائل قبل عشرين عاما تنافسها عليه فتشعر أن لها غربة أو غريبات ورفقاء وعدال وهي غافلة ، فترن في ذهنها مأساتها بوصفها امرأة عربية ، مثل دور سونيا الموصى في رواية «الجريمة والعقاب» لدستوفيفسكي : «كنت أحس أنني فعلا خلاصة الإنسانية المعذبة ، وأتني المرأة العربية التي تقابل عذاب الإنسان ويؤسه في كل مكان»⁽⁴⁾ . وما إن توازن بين بقائهما لتتزوج من نائل عمران أو أن ترحل ، حتى ترفض البقاء ممثلا بالعشق والزواج وفيودهما ، لأنهما ضد رغبتها العميقة في الرحيل والتحرر ، وخاصة بعد أن أعجبت

(1) نفسه ، ص 168 .

(2) نفسه ، ص 157 .

(3) نفسه ، ص 175 .

(4) نفسه ، ص 195 .

عنه لحائية ، تاركة له شبابه «الغامض الغامض» دوما بطاقة الحب ، والباء ، والخلق ،
والمنعة الجسدية والذهنية⁽¹⁾ . وهنا بكل تأكيد تناط الكتابة بخصوبة الرجل ، ونجوم
منها المرأة ، لذلك تبقى كتابات سراب عفان مهمشة قياساً إلى كتابه نائل عمران ،
على اعتبار أن الخصوبة في الإبداع هي للرجل ، ضد المرأة الجسد الملهمة لطاقة الرجل
النقية والجنسية ؛ وهذا بكل تأكيد تحيز صوفي تخبرني بجسده الرجل الذي يشرب
نخب المخبزوات الهائل الذي يحصله بين فخذي ، يغزو به الكتابة وأجساد النساء ،
ويحلم من خلال ، بتغيير العالم وبناء جمهورية ثقافية أفلاطونية طوباوية .



بعد ثلاث سنوات من رحيل سراب عفان ، يجدها نائل عمران ، في إحدى
مكتبات جامعة السوربون تحضر رسالة للدكتوراه ، فبعيد معها حرارة العشق لثلاثة
أيام ، يعود بعدها إلى بغداد من دونها ؛ لأنها قررت أن تنابع مشروع اتتمانها للتنظيم
الفلسفي فدائية مهياة لمعانفة الموت من أجل أمتها العربية في أية لحظة ، وفي
الوقت نفسه تكمل دراستها عن الدراما الفرنسية وأثرها على المسرح العربي ، مفضلة
النضال من باريس على العودة إلى بغداد أو الوطن العربي كله ، موطن «الفسر
والعمى والأحادية النعينة في كل شيء ، بلية كل العرب»⁽²⁾ . فتعصر على مواصلة
انعنائها من الحصار الذي كانت تعيشه في موطنها ، لتنتقل بحرية وطنية ثقافية
تجعلها تعمل بحرية تامة تحت الأرض ، وترى في ثورة الحجارة/الانتفاضة
الفلسطينية ، بداية للرمز والنموذج المخذى للثورة الإنسانية في مقارعة الطغاة . ثم تجد
في انعنائها الثقافي وكتاباتها وجوداً آخر ، يكسر الحصار ، تنطلق منه ، فتكتب كل
يوم بحرية تامة مذكراتها دون الخوف من وقوعها «في أيدي القيان المتريصة في كل
زاوية ، وكل مدخل دار»⁽³⁾ ، كما كان الحال في وطنها .

وهي في إنجازها لتحررها نضالاً وطنياً ، وإبداعاً ثقافياً ، ما زالت تتوق إلى نوع
ثالث من التحرر الصوفي من الجسد ، لانتفاقي طاقة ذهنية صرفة ، يبقى فيها البقاء
والحناء متلازمين ، متداخلين في خلوة ما ، حمسا ولذة ، ووجعا ومواجهة للموت ؛

(1) نفسه ، ص 246 .

(2) نفسه ، ص 273-274 .

(3) نفسه ، ص 274 .

بطولة أفراد التنظيم الفلسطيني الذي انتمت إليه ، مؤكدة إنسانيتها من خلال هذا الانتماء الذي تعتقد أنه سيوصلها إلى أن تكون «صخرة أخرى من صخور القدس ، زيتونة أخرى في جبل الزيتون»⁽¹⁾ ، كما علمتها جذتها المقدسية خديجة الفلسطينية ، وبذلك بدت من خلال انتمائها الوطني القومي الإنساني متفغة متمردة على كينونتها الجسدية التقليدية في غيوان الرجال .

بعد رحيلها ، يشعر نائل عمران بأنه غدا قلعة : «سقطت دفاعاتها لفتح رائع ، ثم تركها الفتح فاعتر الأوباب محطمة الشرفات لريح عاتية تعبت بين أرجائها الخاوية»⁽²⁾ . وتقدو ذكرياته معها قوته اليومية ، بل يشغلها تقوم بعملات فدائية ضد الصهيونية ، نافذة على الأوضاع العربية ، متمردة على الأسن الاجتماعي ، كما كانت في حبها : «تلك العاشقة المتطاهرة الشرر كغابة مشتعلة في ليل حالك السواد ، فإنها في أي فعل آخر لن تفل تشبها بالغابة المشتعلة»⁽³⁾ ، وهذا الموقف الذي يعينه نائل عمران يكاد يشابه مواقف السماء اللواتي عانين من رحيل وليد مسعود في رواية «البحث عن وليد مسعود» ، بمعنى أنه غدا الجسد المهجور في حياة سراب عفان .

ولأنه الرجل العاشق لجسدها ، ولجنونها الأنثوي ، يشعر ، وهو يدخل عمامه التمس ، أنه لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، لكن رحيلها عنه دفعه إلى التفكير بأن يكتب رواية خالصة للعشق بين رجل وامرأة ، يعرلها عن كل ما يحبط بهما ، كما تعزل نقطة دم صغيرة على شريحة زجاجية ، لتأمل فيها تحت المجهر⁽⁴⁾ . وهذه الرواية المنصورة هي «يوميات سراب عفان» في المحصلة النهائية بالنسبة لروايات جبرا .

مع هذا التصور للكتابة عن العشق تحضر إشكالية المبدع بأنه لا ينصب من الشهوة ، وبالنسائي فالفنان لا يشيخ ، بل يتجدد بطاقات الحب/الجنس ، ينبوع الشباب ، هذه الطاقات التي تعف عند غيره ، فيما لو كان مثلاً مجرد نائل عمران المنشأ القانوني ، وأستاذ الحقوق الجامعي . لكنه بسبب كونه روائياً فإن الأسنين ترتد

(1) نفسة ، ص 206 .

(2) نفسة ، ص 218 .

(3) نفسة ، ص 220 .

(4) نفسة ، ص 241 .

والقتل ، واعصاراً من الأوهام الملوثة في القلب ، وزوبعة من الأعاصير العاصفة في كل صوب : «أه لو أن الجسد يوجد كضقة ذهبية صرف ، كشيء لا حدود له ، لا وزن له ، كفكرة تتصاعد كالفقايع ، وتتلاشى ، وتعود لتتكون ، وتتلاشى من جديد»⁽¹⁾ . وفي مقابل هذا التحرر عند المرأة نجد نائل عمران يعود إلى بغداد ، وهو مسكون بلذة علاقته بها ، لتبدو حياته في النهاية راضية بالعلاقاتين اللتين ارتضاها مع امرأتين في حالة غياب : سراب عفان التي أضحى وجودها أينما كانت ، وكيفما كانت ، هو الأهم له . وزوجه سهام المترفة الحاضرة من خلال تمثالها المرمرى . وهذا الموقف يكرس الذكورة الخرسية على أنثوية المرأة وجسديتها عند الحاجة ، إذ يمثل بطل جبراً هنا حالة الـكون الذكورية التي تستدعي سكون الأنوثة أيضاً .



أنتجت حركية هذه الرواية ، عموماً ، شخصية سراب عفان في سياق ثقافي يصل إلى حد الأسطورة ، أو دالجو الكابوسي الذي يختلط بالحلم والشعر والغموض⁽²⁾ ، وتكاد أن تكون هذه الشخصية النموذج النسائي الكامل المتحرر باختصار طوباوي في روايات جبراً كلها ، لأنها النموذج الواعي المتمرد على المكان (مدينة بغداد) ، وعلى العلاقات المألوفة بين الناس (الزواج والجسدية) ، وعلى رغبات الجسد وقبوه التقليدية (قيود جسد تالة وجمالياته الخارجية) ، وعلى حصار الزمن ، وبالتالي دخلت في دوائر الحرية الأربع ، وهي : العشق ، والكتابة ، والنضال الوطني ، والحلم بالخلود .

وإن حملت سراب عفان ، كاسمها ، بذور التخيل والمثال ، فإنها لم تكن إلا صيغة روايات عاشقها وعشيقتها نائل عمران الروائي (جبراً) الذي أنتجها من خلال رواياته الست التي قرأناها ، وتأثرت بها كثيراً ، لتصبح وهماً من أوهامه ، أو خيالاً من خيالاته التي كتبها بصياغة التمرد على جسدها ، ثم وجدها واقماً يحسه جسداً ولغة وروحاً وغيباً وحضوراً⁽³⁾ . ونائل عمران الذي عشق الجسد الجمالي الصوفي المصبوب

(1) نفسه ، ص 276 .

(2) مصطفى عبد الغني : نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، ص 57 .

(3) «نظر عن العلاقة بين الواقع والحلم في كتابة جبراً : الفلق وتجليد الحياة (دراسة حليم بركات)» ص 318-311 . وانظر مقالة جبراً «فن الحلم والفتن» في كتابه المعنون بعنوان المقالة ، ص 9-17 .

في المرأة/سراب ، لم يتجرد من امتلاكه بالروحانيات ، والثقافة والفكر ، وحب النضال الوطني والإنساني ، والتوفيق إلى الخلود بالطريقة التي تفكر بها سراب ، لأنه مدرك خركيتها هذه بوصفه مشايها لجمال يون الذي صنع المرأة الرائعة الجمال بيده ، فكأنه «أقروبتا» ربة الجمال الشقراء بنفخ الحياة فيها بعد أن عشقها⁽¹⁾ ، وهذا هو المطلق الطوباوي الذي جسده جيرا صوبيا في سراب .

وإن بدا نائل عمران بالسا ، حزينا ، راضيا بالخصار في واقعه المكاني ، وفيهذه الزمنية ، وعلاقته الرتيبة ، رجلا لم يعد يملك من قوى الحياة سوى قوة العشق والكتابة ، وقد شارف على السنين من عمره ، فإن عاشقته الجميلة ، لم تستطع وهي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها ، أن تعيش حياته المكثبة بقيود الشيخوخة ، من هنا يجيء رفضها للزواج ، ويجيء رفضها لتواصل العشق بينهما بطريقة جسدية يريدتها هو ، مغضلة اشتعال العشق بينهما في سباق الأحاسيس والأفكار الصوفية واللقاءات الجسدية الخفيفة التي لا تغامر كثيرا في الجنس الذي قد يهدم أكثر مما يبني .

تختلف هذه الرواية عن روايات جيرا الأخرى التي لا تحتفظ تجاه شبيهة الجنس والجسد بين الأبطال ، ليصبح الجنس كيتونة الكتابية السردية عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة ، في حين لم تشر هذه الرواية إلى هذا المستوى من العلاقة ، لكون اللغة جاءت غامضة في هذا الجانب ، على نحو وصف نائل عمران لعلاقته بها خلال إقامته معها في باريس بقوله : «واستمرت بنا الزوبعة ثلاثة أيام بلياليها ، نمت أن الحياة تكف عن الاستمرار وتتجمد عندها ، لأنها لا يمكن أن نكون في يوم قادم أحر لوعة أو أرحم ثمة .»⁽²⁾ . ولعل غياب لغة العلاقة الجنسية تصيدنا إلى رومانسية «صراخ في ليل طويل» ، حيث الغضاء الجنسي أكثر غموضا وتستترا ، على عكس الجسدية الصارخة في «البحث عن وليد مسعود» .

يضاف إلى ما سبق أن سراب عفان تمتعت «بالصفات التي كانت حكرا على الرجال (المعرفة ، الوعي ، الانشغال بالهموم المتنافيزيقية ، الجرأة في اتخاذ القرارات المصرية)»⁽³⁾ ، ما جعلها رفقا نموذجيا للبطل الرجل⁽⁴⁾ . وهي بكل تأكيد نموذج جديد ناجح

(1) انظر أسطورة جمال يون ، عماد حاتم ، أساطير اليونان ، ص 104 .

(2) يوميات سراب عفان ، ص 277 .

(3) نائيك الأعرجي : الذين الروائي الأخير ، يوميات سراب عفان ، مجلة الآداب ، ص 52 .

عن غياب العلاقة المغمومة جسدياً/جنسياً، النموذج المناقض لحياة البطل الروائي نائل عمران الغارق في الجنس، وأفكاره عن الجسد، رغم أنه في الحاضر لم يعد أكثر من «مبنى عياوي» بطله إحدى رواياته التي كانت في يوم مضى تعيش حياة رائعة، عرفت فيها المغامرة والخطر، والحب، والألم الغد، وتحقيق الذات في التجربة والشهرة والجنس... ثم أصبحت بعد تقادم العمر في أيامها الأخيرة مسئلية على مفعد وزير قرب نافذة في غرفة بفندق مشرف على البحر، تعيش عدم الانفصال بين الحلم واللاحلم، غير مهتمة بالأشياء من حولها، تسترجع قطارات حياتها الماضية في شبابها فتشع دفئاً وجفلاً.

لهذا يشعر نائل عمران أنه سراب عفان مثل منى عياوي في ريعانها قبل أربعين سنة في كل شيء حتى في حركاتها وإيماءاتها، وكأنها، بالتالي بالنسبة له، ليست أكثر من صورة من صور الماضي الجميلة في حاضره وهمي يعيش فيه البطل أطيايف النساء، ولا يملك تجاه المرأة إلا أن يجعلها أسطورة متمرده حرة متوازنة مثقفة متأنسة، نموذجاً مختلفاً، مما جعل روايته «تشكيلاً رومانسياً جميلاً ملأه معرفة وفكر» وفلسفة اجتماعية وثقافية شرقية عربية وعالمية. وجعل إيقاعه حباً وعشقاً وهيأها واشتعالاً غرامياً، يكاد يبلغ حد الجنون غير العادي⁽¹⁾.

ومع هذا انتشكل الجمالي الباهر في الرواية، كان هناك إلحاح، ربما غير مبرز على هروب سراب عفان، لتلبية واجب حب الوطن على واجب حب الذات، وهي العسفة التي عارضها وليد مسعود في «البحث عن وليد مسعود». ولم يكن بمقدور نائل عمران العجز أن يهرب كما هرب وليد مسعود الذي كان أكثر شبهاً، لذلك كان هروب المرأة النصبية إلى الأرض/الوطن هو الأجدى، واللعبة الأكثر جدة بالنسبة لتطور الكتابة السردية لدى جبرا بخصوص شخصية المرأة!

رابعاً : بنية النماذج النسوية :

إن البطل الرئيس في روايات جبرا إبراهيم جبرا مولود من وعي الكاتب وثقافته الغربية المؤدجعة بالأفكار والرؤى، فجاءت رواياته : «مكونة بهم الخلاص... وهم الشمرد... وهم المرأة المدهشة... وهم المستحيل والجنون... وهم الحب

(1) عبد الرحمن باقي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، ص 66.

المستعمل⁽¹⁾، فكانت لهذا البطل علاقات عشق كثيرة مع النساء الجميلات المولّهات به، إلى حد أن تعدّه النساء قريبة للذئبة، لا بشبح منه، لا من قوته الجنسية أهم ما فيه، ولا من كلماته الشعرية الدخيلة عشقا وإنسانية، والدخيلة إلى مسامات أجسامهن ذرة قوة⁽²⁾.

ورغم كون الأبطال عديدين؛ إلا أن لهم سمة البطل الواحد⁽³⁾ في فاعلية القوة الجنسية الجريئة التي تعجب النساء اللواتي يتصلن بهم، لتبدو هذه الملكية أهم معايير الجذاب النساء إليهم، رغم أنهم، أحيانا، مهزومون في صراعاتهم الوطنية والاجتماعية والسياسية، ومغتربون عن واقعهم المعيشي، وهاربون دوماً⁽⁴⁾... لكنهم يعوضون عزائمهم هذه بقوة كبيرة جنسية ينشئون فيها أجساد النساء الجميلات اللواتي يتميزن بالجمال والشبق وقوة الشهوة للجنس والعنف الجنسي بين ذواخي البطل/الكبش.

وبذلك لا نجد خلافات كثيرة بين «أمين سمّاع» و«جميل قران» و«وليد مبعود» و«وديع عساف» و«عمر علوان» (فارس الضقار) و«علاء نجيب السليم» و«ناقل عمران» في الروايات السبع التي تناولناها في هذا الفصل - فهم إنتاج مؤلف «محكوم بشروط اجتماعية محددة، وبانتماء اجتماعي محدد»⁽⁵⁾، وبالتالي لا مجال

(1) نقه: ص 58.

(2) عند فاروق وادي: عشر حصص لخبز القلم في روايات جبرا انظر: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص 152-160.

(3) أغلب شخصيات روايات جبرا متشابحة، فهي شخصيات غنية، تعيش مغامرات عاطفية مكلفة ماديا، لا تعاني أية مصاعب مادية، تهاج في حياتها، وهذه الشخصية من الشخصيات ذات مستوى واحد في اللغة والتفكير والبلاغة، وذات مستوى مادي تكبري واحد، حيث انهم عنصر الصراع بين، ومعنى وقتها في حوارات ثقافية ومسودحات داخلية - محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، ص 72.

(4) يقول: نعم عبدالله كاظم: «إن أبطال جبرا هاربون ضائعون، باحثون عن هوياتهم، وعن الطريق لمعرفة أصدانهم، إنهم يبحثون بشكل عام في ملهى روحي أو عزلة روحية» نعم عبدالله كاظم: الرواية في العراق، ص 175.

(5) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص 182.

للقول بتعددية الشخصيات التي إن بدت في ظاهرها متعددة فهي في جوهرها أحادية⁽¹⁾ ، أساسها «البطل المثقف المحطّم للتقاليد»⁽²⁾ .

وفي رواياته بحث عن مدينة جديدة ثقافية يمثل الفكر أو المثقف محورها . ومن هذه الناحية تبرز فكرة تناقضات المدينة القديمة ، كما تعد فكرة الارتباط بالأرض ، والحصل من أجلها الفكرة الطوباوية في حياة البطل الفلسطيني تحديدا . وفي ضوء هذا فادنا جبرا إلى عالم «المثقفين البيروجوازيين بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة ضمن دوائرهم المكتظة بالكتب ، والتي تفرح منها رائحة الخمر ، وأجساد النساء ، ويعطو الضجيج حول مسائل فكرية»⁽³⁾ .

وعلى أية حال ، فإن أمين ، وجميل فران ، ووليد مسعود ، ووديع عساف ، هم أبطال أربع روايات مثلوا شخصية البطل الفلسطيني ، في حين مثل فارس الضصار ، ونائل عمران ، وعلاء السليم أبطالاً روائيين أبدعهم جبرا من خلال كتاباتهم الروائية ، وكأنهم إحالة إلى سيرته الروائية عن طريق ثنائية الشخصية الروائية والمبدع الروائي في الوقت نفسه . وقد توحدت شخصياته كلها في إعلاصها للجسد ، وطاقتها الجنسية الهادرة ، وفي توحيدها للجسد والروح معا ، وفي رؤية القبح والجسد في العلاقة الجسدية ، ورؤية الأنا بتفخيمها وترجيسته⁽⁴⁾ .

ومهما حاولنا أن نعدد اهتمامات البطل في روايات جبرا ، في سياقات الثقافة والاجتماع والاقتصاد والسياسة ، وغير ذلك ، فإننا نعتقد أن أهم إشكالية في حياته هي المرأة الأنثى الجسد ، لأن هذه الإشكالية تعد مركزية نشأة الرواية ومسارها ونهايتها المفتوحة ، إذ لم تبرز شخصية أمين في «صراخ في ليل طويلة» ، إلا من خلال علاقاته بسمية وركزان وعنايت ، ففتحت علاقته بسمية باب صراعه بوصفه مثقفا ينتمي إلى أصول الطبقة الغفيرة - مع البيروجوازية ، وفتحت علاقته بركزان وعنايت باب صراعه مع الثقافة الإقطاعية البائدة .

ودار جميل فران في «حبياتون في شارع ضيق» في الفلك نفسه ، عندما وجد

(1) انظر جبرا إبراهيم جبرا : ألقمة الحقيقة وألقمة الخيال ، ص 162 .

(2) إلياس بخوري : الذاكرة المفقودة ، ص 108 .

(3) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 169-170 .

(4) نفسه ، ص 158 .

أجساد نساء الطبقة الفقيرة يشكلن طبقة بغاء ، في مقابل اندماجه بحسد سلمى
الريضي زوج أحد أسباط طبقة الإقطاع ، واندماجه بحب سلافة النضوي ابنة الطبقة
نفسها ، لتجسد علاقاته هذه محور بنية الرواية التي اهتمت أيضا بالتحويلات
الاجتماعية والثقافية والسياسية في مدينة بغداد .

ولن نخشف بخصوص تصوير البحث عن وليد مسعود للبطل الفلسطيني
الهارب من أجواء مدينة بغداد ، تاركاً فيها مجموعة من العلاقات والشخصيات التي
صاغت الرواية في دائرة ذكريات العلاقة بين الرجل والمرأة ، وخاصة العلاقات
الجنسية بين الرجل الهارب ، ومجموعة من النساء المهجورات ، أبرزهن : مريم الصغار
المهروسة بالجنس ، ووصال رؤوف المشتعلة بروحانيات الجسد ، وجنان الشاعر الشبقة ،
إضافة إلى علاقات نسوية - ذكورية أخرى .

أما «السفينة» التي تعدد أبطالها ، فإنها جعلت من عصام السلطان ووديع عساف
وقالغ عبد الواحد ومحمود الراشد . . شخصيات برزت أساساً من خلال علاقاتها
بالمرأة ، لتبدو العلاقات الجنسية اللغة الأولى في التعبير عن هموم الذكورة في هذه
الرواية التي تعد أفضل روايات جبرا احتفالاً بإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة
بمفهومها الوجودي الثقافي ، ومن ثم ارتباط هذه العلاقة بالأرض رمز الغياب
والضياع! وقد كانت أجساد لى عبد الغني ، ومها الخراج ، وإميليا ، وجاكفين ، مشيرة
للتكثير من القضايا الجنسية والعاطفية ، وخاصة في مجال المقارنة بين الجسدين
العربي والغربي في حياة الرجل الشرقي .

وتعد «الخرف الأخرى» رواية كابوسية من جهة انشغالها في تصوير علاقة
الرجل بالمرأة المضطهدة له ، حيث هي رواية رجل يعيش حلمًا كابوسياً تشكل فيه
المرأة أبرز محاور كبت واضطهاده ، وفي الوقت نفسه المشعل الذي ينفذه من الضماع
في اللحظات الحرجة .

وقد أثرت لغة جبرا كثيراً في «عالم بلا خرائط» ، فأدركنا أن العلاقة الجنسية
هي محور الرواية ، في صورها الأكثر شبقاً وضياعاً من خلال علاقة نائل عمران
بجسدي نجوي العامري زوج الآخر الأسطورة الجسدية ، وميادة أمين العذراء ، وهذا
جانب جبرا في الرواية على وجه الخصوص .

وأخيراً جاءت «يوميات سراب عفانة» أكثر روايات جبرا احتفالاً بالعلاقة الثنائية
بين رجل وامرأة في سياق خصوصية العلاقة الجنسية بروحانياتها وجسديتها ، بحيث

انشغلت جل صفحات هذه الرواية بقصة العشق بين نائل عمران وسراب ، مع تظهير المرأة في نهاية المطاف بقدرة ثقافية فاعلة ، وبالتالي كانت سراب عقان نموذجاً سوريا مختلفاً في رواياته .

ومع ذلك فإن من يتتبع تفاصيل التشابه بين الأبطال سيجد ، بكل تأكيد بنية متكررة لنماذج الرجال ، ونماذج النساء في كل روايات جبرا . وليس طرحنا لإشكالية المرأة وعلاقاتها بالآخر في ضوء المصطلحات الثلاثة الرئيسية في هذا الفصل : الأنثى الشر ، والأنثى الجسد ، والأنثى الثقافة الفاعلة ، إلا بسبب إزاحتنا للنماتح الأكثر تمحوراً في تصوير المرأة بين رواية وأخرى ، فالمرأة الأنثى الجسد على سبيل المثال هي المرأة الرئيسة في رواياته ، ومن خلال هذه المرأة الأنثى الجسد يمكن الحديث عن الجسد / الجنس والعشق ، والجسد / الشر ، والجسد / الثقافة الفاعلة .



تسكنت المرأة التي غامر معها البطل في حالة جمالية جسدية ، مختلفة عن النماذج النسوية المألوفة التي نراها في الواقع ، وكأننا نجد أجساد نساء روايات جبرا حلماً أو خيالا نشاهده تمثيلاً ولا تقترب منه ، لأنهن أجساد مشكلات السيمياء «المكبريات» المشحونات بالعمليات دوماً ، ومن الصعب أن نجد واحدة منهن يتقبحها الجمال . بل إن أهم ما فيهن أفضاذهن وصدورهن وشغافهن وشجورهن ، ضابحات بالشهوة والشبق ، مستلمات وملاحقات للرجل المثقف الفاعل جنسياً . وهذا التصور كان حاضراً في ذهن جبرا وهو يكتب رواياته ، فالتشترك بين نساته ، كما يقول : «هو في نهاية الأمر حلم الكاتب أو صبهود أو سفيه نحو إيجاد شيء قد لا يتحقق في الحياة»⁽¹⁾ .

وبغض النظر عن تنوع أوصاف هؤلاء النسوة لرسم النماذج المتعددة للمرأة في رواياته المسكونة بالجسدية التي تحيل المرأة إلى كومة لحم لذينة شهية ، فإننا يمكن أن نؤكد على حقيقة واحدة بدت مألوفة في كل النساء ، وهي اتصافهن بعدة كلمات ، أهمها : الجمال الخارق ، والتمرد على القيم كلها ، والجرأة لاصطياد البطل المشغوف ، وتولد الشبق وقوة الشهوة الجنسية في أجسادهن ، والثقافة المتولدة من وراء أسريهن ، واتصال أغلبهن بالثقافة الغربية مما سهل من تعددية تجاربهن الجنسية .

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص 354 .

يل غالباً ما تتولد العلاقة بين البطل وعشيقته عن طريق العشيقات اللواتي هن الأكثر جرأة في تحدي واقعهن ، والتطلع بمقامرات دخولهن في علاقة عشق يصعب الفصل فيها بين العاطفي والجنسي أو بين الروحي والجسدي مع البطل الموجه غالباً بهجوم الأعداء والوطن والشقافة ، ليجد هذا البطل حشد المرأة الصائدة له هو الجسد المشتهي الذي يحقق من خلاله وسيلته الوحيدة لإثبات وجوده وقوته وهويته ، ثم ما إن تتولد العلاقة بينه وبين عشيقته ما حتى يجد نفسه هارياً منها إلى أخرى ، أو هارباً منهن جميعاً ، بالحاشا عن توازنه في سياق آخر غير سياق المرأة التي يجد في اصطيفادها له ثمة وشيقاً ، وفي الوقت نفسه مقبلاً ودماراً ، وغالباً ما يكون الهروب باتجاه الوطن/الأرض عن طريق المقاومة الوطنية ، النهاية الطوباوية التي تنفذ روايات جبراً من القوضى الجنسية .

من هنا كان «أمين» فريسة بطريقة ما للسمية وركزان ياسر ، و «جميل فران» فريسة لملافة وسلمى الربيعي ، ووليد مسعود فريسة لوصال رؤوف ومريم الصغار ، و«عصام السلطان» فريسة لثمن وإميليا ، ووديع عساف فريسة لها وجاكلين ، وناثل عمراق فريسة لسراب عفان (رندى الحوزي) وثالة الترك ، وغر هؤلاء فريسة لبرى الفتى وسعاد ، و «علاء السلوم» فريسة لنجوى العامري ، وميادة أمين . وفي هذه السيرة التنائية إشارة إلى أن عملية الصيد هذه كانت في الغالب تتمشكل من غودحين نسويين مختلفين ، يقع البطل في عشقهما معا ، وكأنهما امرأتان متلازمتان في حياته⁽¹⁾ ، وهما :

أولاً . نموذج المرأة غير المجربة ، العذراء ، أو شبه العذراء ، الصغيرة السن ، والتي ليس في حياتها رجل أو رجال ، لتعد تجربة هؤلاء النسوة مع البطل وكأنها التجربة الأولى المهمة المناضجة في حياتهن ، ومن هذا النوع تشكلت . سمية شبيب ، وملافة النفوي ، ووصال رؤوف ، وسراب عفان ، وللى عبيد الغني ، ومها الحاج ، وميادة أمين ، وسعاد .

وهذه العلاقة الخيمية بين البطل وبين هؤلاء النسوة الصغيرات السن الجميلات

(1) بطل جبراً تنائية الزوج/الحشد في العلاقة بين الرجل والمرأة في بعض رواياته على اعتبار أن الفكرة الروحية مهددة بالانقراض أو مقابلة للفكرة الجنسية . انظر جبراً إبراهيم جبراً ، الفن والحلم والضمير ، ص 193-195 .

الشهيات غير المحرمات ، وهو الحروب وله علاقات مديدة في المغامرة الجنسية ، هي التي جعلت سياق الروايات في هذا النوع من العلاقة يحمل سياق الجسد وفي الوقت نفسه يحمل سياقاً عاطفياً روحانياً رومانسياً مقعماً بالكلمات الشعرية التي يراها البطل في سياق عشق غير محرم من وجهة نظره .

وقد انتهت العلاقات هنا ، غالباً ، بنهايات غير متشابهة ، حيث انتهت بهروب سمية من أمين بعد زواجهما ، ثم عودتها إليه بعد عامين ، ليرفضها ويهب متهاً ، وهروب سراب من «تائل عصران» ، واختفائها بسبب انشغالها بتحريرها الوطني والثقافي والإنساني ، ثم يجدها بعد ثلاث سنوات ، فيجد في هروبها منه حرية ضرورية لها وله ، لأنها كانت المرأة الوحيدة الغتلفة المشغلة بتحريرها وبالمقاومة الوطنية ، وهو بطل يعيش في زمن الستين من عمره . والبطل في هاتين الروايتين كان هو الباحث عن حبيبته الهاربة ، يتعذب لهروبها ، ثم يجدها بعد زمن ، فيدرك هجرته في حبه ، أو يدرك العذر الذي جعل حبيبته تهرب منه . وكان هروبها من وديع عساف في رواية «السفينة» . سبباً في هروبه منها ، لكن عودتها إليه بعد ذلك ساهمت في التقائهما ليحودا معا حاملين بأن يكونا زوجين مستقرين على الأرض في القدس .

ومن ناحية أخرى نجد البطل ، إن لم يهرب منه حبيبته ، يهرب هو منها ، كما هرب وليد مسعود من وصال رؤوف التي بقيت تبحث عنه بقاعلية في نهاية الرواية ، لتمثل نموذجاً أكثر ثورية وإنسانية من أي نموذج نسوي آخر ، باستثناء سراب عفاف ، وذلك عندما استطاعت - وهي الفتاة المذبذبة - أن تتجاوز واقعها ، وحبائها الهشة الفارغة ، حين وضعت قدمها على بداية الطريق الذي يجب أن تسلكه ، لتعيش حياة إنسانية حافلة بالعطاء إثر التحاقها بصفوف الثورة الفلسطينية ، إذ ينتهي دورها عند هذا الموقف اللافت والمثير⁽¹⁾ . وكذلك يهرب عصام السلما من حبيبته لمى في «السفينة» ، حيث تزوجت غيره مرغمة بسبب ظروف أمرية ، لكنها تلحقه وتخاصمه ، وتعيده إلى بغداد بعد انتحار زوجها الذي استفزته وأثارت غيرة ، فدفعته إلى الانتحار . ولم يحدث الهروب في رواية «صباحون في شارع ضيق» ، وإنما حل مكانه الانتظار ، إذ على جميل فران أن ينتظر عاماً آخر حتى تلك سلافة شرعية امتلاك

(1) حنان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 184 .

حرية القرار الذاتي لترتبط به ، مما يعني وجود نهاية مفتوحة على الهروب . وكانت العلاقة بعبارة في «عالم بلا خرائط» أملاً لمستقبل مشرق ، لكن العلاقة بنجوى العامري المتزوجة ، وما أدت إليه من فضائح اجتماعية واتهام علاء بقتلها ، أنهت علاقة الحب بين علاء وميادة .

تعد شخصية لمى في «السفينة» مختلفة إلى حد ما عن بقية الزوجات ، لأنها بمجرد أن انتحر زوجها ، لم تبق في دائرة الزوجة الخائنة جنسيا ، وإنما تحولت إلى امرأة قد تصبح زوجة لعصام السلمان لا عشيقة خائنة لزوجها ، وإن كانت هذه الإمكانية غير متاحة ، حيث انتهت الرواية دون أن تشير القيم المعيارية إلى وجود حياة مستقرة بين عصام ولمى ، بل بقيت الرواية مفتوحة على المشكلات العشوائية نفسها مستقبلا . وفي المحصلة النهائية لم تختلف لمى عبد الغني عن مريم الصغار ، فكلتاهما تحمّل درجة الماجستير ، وتعمل محاضرة بالجامعة ، ولهما تحارب جنسية ، وغير متوائمتين مع زوجيهما السابقين ، «مما جعل تصرفاتهما ومواقفهما خالية من أي معنى فكري أو اجتماعي أو أخلاقي»⁽¹⁾ .

ثانيا . نموذج المرأة المحررة ، المتزوجة ، أو المطلقة ، والتي تعيش في سن بداية الأربعينيات من عمرها ، أو تزوجت ضمن ظروف خاصة وهي في العشرينيات ، لتبقى علاقتها بالبطّل العاشق علاقة شهوانية محرمة . . والمرأة هنا نموذج امرأة شهوانية ، شفة ، لا تترك فرصة من فرص التمتع بالحياة والجنس إلا اقتنصتها ، وما أن تلتقي بالبطّل حتى تشعر بتبعيتها له ، وأنها بحاجة لرجل مثله يكون لها لوحدها ، أو يكون عشيقها الذي يبدد ألامها وبؤسها لساعات في ظل خيانتها لزوجها السبي العاجز ، أو طلافها منه ، وهذا النوع جسده البطّل الرجل المتعدد الأسماء الضائع «قارس الصغار» في رواية «الغرف الأخرى» ، حيث كانت المرأة جسدا شبقا قامعا انطلق من يسرى المثني الشبقية التي شكلت عدة وجوه نسوية جنسية بدأت من إغرامات فتاة الشاحنة ، وانتهت بأسماء عديدة لنساء جميعيات شبقات .

وتجد في هذا السياق : دانية ، وركزان ، وسلمى الربضي ، ومريم الصغار ، وإميليا فرينزي ، ونالة الترك ، ويسرى المثني ، فهن جسدن أفكار الجنس الشبق ، والجمال الجسدي المحرّب ، والتمرد على القيم والعادات بطرق التمسك بالظهوري ، والشبق

(1) نفسه ، ص 173 .

والشهوة الباطنية ، وغالباً ما انتهين بفشل علاقتهما بالبطل ، حيث لم يقبل أمين أن يتزوج ركران ، وترك جميل فران جسد سلمى الربيعي المتزوجة ، وهي في أواخر شبابه ، لأنه تعلق بحب سلافة وجسدها العذري ، وترك وليد مسعود جسد مريم الصفار بسبب عشقه لجسد وصال رؤوف غير المتزوجة . وترك نائل عمران جسد نالة الذي حاصره بعد موت زوجته من أجل سراب عفان شبه العذراء ، وترك فاتح جسدي لى واميليا . . وترك علاء السلوم جسد نجوى المتزوجة الخربة بعد أن كرهه ليطعن بجسد ميادة . . وهؤلاء النسوة المحبريات بالخبريات بالجنس غير الشرعي ، نساء مريضات إلى حد ما بسبب شللن وشهوتن ؛ لتعدد العلاقات بطريقة نهمة في حياتهن ومن يصلطن الرجال بطرق تجعلهن مومسات . ومع ذلك لا توجد نمطية شاملة تجمع الشخصيات النسوية في بوتقتها ، إذ لا بد في النهاية من وجود فوارق ، وكأننا هنا نتفق مع جبرا وهو يقول : «في كتابة الرواية ليست هناك امرأة نعوض عن امرأة أخرى . . كل امرأة مختلفة ، وإن تكرر الشكل فإن الشخصية لا تتكرر⁽¹⁾ . ولا يخلو هذا الموقف الذي يبرئ فيه جبرا كتابته من التكرار الذي هيمن عليها ، من مبالغة ما ، الأمر الذي جعل بعض النقاد ، يرونه كسر الأفكار والعلاقات والشخصيات في رواياته كلها ، وهذا موقف صحيح إلى حد ما ، فانسيج الروائي لديه ، كما يقول محمد كامل الخطيب ، قطعة قماش بلون واحد ، لها الميزات نفسها ، وطريقة السلوك والكلام والشفافة نفسها ، وجوهر شخصياته بورجوازي ثقافي مغامر⁽²⁾ ، تكن التفاصيل في منظورها تختلف من رواية إلى أخرى .

وإضافة إلى النموذجين السابقين ، هناك ثلاثة نماذج نسوية ثانوية ، وهي :

- نموذج المومس : محدود النفعالية في حياة أبطال جبرا باستثناء وديع عساف ، فأبطاله لم يخضعوا هذا المستنقع البشري الأمين ، الموجود في «صراخ في ليل طويل» على شكل «المرأة القوادعة» ، وفي «ميتادون في شارع ضيق» على شكل زقاق كامن من الأنحاء ، وفي «البحث عن وليد مسعود» على شكل مواخير روما ، وسعدية علوان في بغداد ، وفي «السقيفة» على شكل عوالم البغاء في

(1) جبرا إيزاعيم جبرا : الفن والحلم والعقل ، ص 353 .

(2) محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، ص 47-48 .

بيروت ، و نابولي ، ومجنة «فوغ» ، وفي روايتي «الغرف الأخرى» ، و «يوميات سراب عفان» بطريقة الفكرة التي تحولت فيها أحساد النساء في العالم المعاصر إلى فجور جنسي وبقاء .

- نموذج الزوجات الشرقيات أو المبهلمات في حياة البطل : من الصعب الحديث عن هذا النموذج في روايات جبرا ، لأنه سباق غائب دوماً عن طريق الزوجة المجنونة ، أو الزوجة المتوفاة ، أو الزوجة المنتظرة ، أو الزوجة الهاربة . فالزوجة الشريفة غائبة ، حيث غابت زوجة البطل ممية عن طريق الهروب غير المبرر في «صواخ في ليل طويل» ، وقتلت الزوجة المنتظرة ليلي في القدس بأيدي العصابات الصهيونية في رواية «صبايون في شارع ضيق» ، وبقي البطل ينتظر أن يتزوج سلافة بعد أن تبلغ سن الزواج في الرواية نفسها ، وماتت الزوجة نعيمة (زوجة وديع عساف) في مناسبتها في «السفينة» ، وجمت الزوجة «دبة» في «البحث عن وليد مسعود» وهي في ريعان جمالها وشبابها ، كما ماتت الزوجة سهام وهي في ريعان شبابها وجمالها في «يوميات سراب عفان» . وهذه الزوجة مختلفة عن زوجة الآخر الشهوانية التي تخون زوجها في علاقات جنسية فاجرة ، كما لاحظنا من خلال نموذج الأنثى الجسد/سلمى الربضي ، ومرج الصغار ، ولى عيد الغني ، وغوي العامري ، وقالة الترك . .

- نموذج الأم : يحضر للمقارنة بين حبيبة البطل وأمه التي تحظى بميزة خاصة ، كما لاحظنا في حب عصام السلطان لأمي الشابهة لأمه ، وفي حب وليد مسعود لوصال المصوبة في عناد أمه . . وقد أشار جبرا إلى أن الأم تشغل دورا كبيرا الأهمية في حياة أي مدح ، مسكون بثلاثية الأم ، والحبيبة ، والأرض ، يقول : «يبدأ وعي الطفل لأمه ، ثم للحبيبة ، ثم لفكرة الأرض كوطن»⁽¹⁾ ، لكن جبرا قصر - كما ذكر⁽²⁾ - في إعطاء أمه حقها في إبداعه .

لا يسعنا - في نهاية هذا الفصل - إلا التأكيد على أن الإشكالية الرئيسة في روايات جبرا ، هي أسطورة البطل الذكوري المثقف «الكيش» في قوته الجنسية ، مقابل جسدية المرأة الفاتكة الجمال ، والمهمشة ثقافيا وإنسانيا على وجه العموم .

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص 253 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : أقدسة الحقيقة وأقدسة الخيال ، ص 122 .

الباب الثاني

المرأة بين الاستلاب والتمرد في الرواية النسوية

الفصل الأول

في نظرية الكتابة النسوية العربية

أولاً : سياق الإشكالية :

إن الكتابة إنتاج إبداعي ثقافي ، يمارسه كل من الرجال والنساء بطرقهم ذات الخصوصية الثقافية نسيا على مستوى الأفراد ، والمقاطعة المتوازنة في التراكيب والجماليات . وإن محاولة الفصل بين كتابة وأخرى في فضاءات : الرؤى ، والمضامين ، والفن ، والجماليات . . أمر عشوائي ويمكن في حال البرهنة المنطقية ، وحيد الدلائل الفنية تحديدًا لتأكيد مثل هذا الفصل .

هيمنت شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخ الكتابة العربية التي جعلت الرجل محور بنيتها ، وبالتالي أساس الثقافة فيها . وهذه الثقافة الذكورية هي التي اتخذت من الفكرة القضيبيّة الأساس في تنظيم علاقات المجتمع المختلفة ، واضطهاد الآخر/ المرأة في تركيبة هذه العلاقات ، وبذلك غدا الرجال أمياد المجتمعات ومبرمجي ثقافتها⁽¹⁾ . وجاءت الكتابة ، في ضوء ذلك ، بإيقاع اجتماعي يمثل بالصفات الذكورية لغة وشخصيات وزمكانية وأحداثاً ؛ حيث احتكرها الرجل وحده . حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل⁽²⁾ . فكانت المرأة وفق هذه الرؤية الذكورية الأحادية ، خاضعة لحياة الرجل بأحلامه وخبراته . تتحمله مهما كانت صورته⁽³⁾ . يوحىها هامشاً أجبر أن ينطلق على ذاته انعقاداً سلبياً .

ولأنه لم يكن مقدور المرأة أن تكون حرة في تصرفاتها في التاريخ البشري كله ، بسبب كونها كانتا يعيش بخبره لا بذاته⁽⁴⁾ ، أو مرآة عاكسة لحياة الرجل ، تتحرك

111 انظر من يغفل الفكرة القضيبيّة في العلاقات الاجتماعية : عدنان حب الله : الأمولة بين الرجل

والمرأة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 28 : كانون الأول 1983 - كانون الثاني 1983 ، ص

90-91 .

21 صبري حافظ . النظرية النقدية السوية الحديثة ، في نقض بنى الفكر الأبوي ، مجلة الكاتب ، ع 1 .

كانون الأول 1993 ، ص 36 .

(3) Mariel Brailbrook : Women and Literature 1779-1982 , The Harvester press Limited

Sussex , Barnes & Noble Books , New Jersey, 1982, p. 33

(4) علاءة سعيد : المرأة العربية كائن يقهر لا بذاته ، مجلة مواقف ، انظر ص 90-100 .

بإرادته وحده⁽¹⁾، فإنه لم يتيح لها المجال الإبداعي لممارسة وعيها الخاص وقيمتها الإنسانية الثقافية الذاتية بطريقة مستقلة متحررة، كما أتيح المجال للرجل، فكان أن أبدعت المرأة إبداعاً محدوداً، تنغست فيه لغة الإبداع الذكوري وقيمه الأبوية، وخاصة في فضاء التراثي التي جعلت المرأة نواحة الشعر العربي، بل ما أن كتبت في النهضة الحديثة حتى حُددت كتابتها نواحة وجدانية متأزمة ذاتياً على الورق، في أعراف التعبيرات النقدية الذكورية الساخرة.

ومؤخراً، ومُعيداً بعد الحرب العالمية الأولى، ظهرت إشكالية الكتابة النسوية العربية بوصفها مصطلحاً جديداً، لافتاً للنظر، له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية. فهي مع هذا المصطلح خرجت من عصر الحريم المحبوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية. فقد كانت تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغائبات والجراري، والرجل لا يراها إلا منقعة له، يبعدها عن ضياء العلم والحرية والسفور، ويحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود، فلا يظنها أهلاً لأي حق من حقوق الإنسان، ثم إذا بها تواجه الدعوة لتحريرها، علت بها الأصوات فوق المنابر، وفي صفحات الكتب في الشام ومصر، وإذا بها تبدأ طريقها إلى المدرسة، فإذا مضت في خطواتها تواجه الحياة لا تلبث أن تصطدم بكثير من المتاعب والألام والأحداث والأزمات، وإذا بها تحدد قلمها لتصور حياتها والأمم⁽²⁾، وتفتح نافذة خاصة بها مرهقة الإحساس، مثقلة بالتعقيدات والألغاز تقدم رؤية جديدة للمجتمع ككل، رؤية لم تعد تكتفي بـ «المراقبة السطحية» والهامش⁽³⁾.

وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في عارسة الكتابة الأدبية المعاصرة أسلوبين رئيسين: أحدهما أسلوب إبداعي على نحو إنتاج كتابة نسوية متعددة الأجناس، والموضوعات، تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتها على العالم،

(1) Miriam Cooke: *Ways other: voices Women writers on the Lebanese civil war*, Cambridge University Press, Cambridge / New Rochelle / Melbourne / Sydney, 1988, P.81

(2) أنور الجندي: *أنثى المرأة العربية*، مطبعة الرسالة، القاهرة، (د)، ص 121. وانظر أيضاً كتابه الآخر: *أضواء على الأدب العربي المعاصر*، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1988، ص 194.

(3) Miriam Cooke *Ways other: voices*, P.84

وعلى أساليب الرجال المألوفة والمهيمنة في كتابتهم ، والآخر أسلوب نقدي متنوع ومتعدد المدرسية ، أبرز ما فيه أنه دعا إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية والمحاصرة (وأيقظا قراءة الكتابة الذكورية ، والثقافة عموماً) من منظور إيديولوجيا جماليات (ورؤى) النقد الأدبي النسوي (Feminist Literary Criticism) ، هذا النقد الذي ما زال يثير إشكالية خصوصية المرأة الإبداعية بين الرفض والقبول ، بمعنى أن يكون لها في الإبداع صوتها الخاص ، وأن تستخلص معانيها وجمالياتها الخاصة ، وأن تختار الجوانب التي تمثلها ، وأن تنشئ أساليبها الجديدة ، وأن تبحث عن إجاباتها لتحديد هوية خاصة بها ذات ملامح نفسية وجنسوية وثقافية نسوية ، وأن يكون من حقها أن تهدم العالم المشوه الواقعي ؛ لتعيد بناءه من جديد وفق منظورها الثوري الخاص ؛ أو منظورها الداعي إلى المساواة بين الجنسين ، أو حتى منظورها اللاعن للعالم ، وخاصة منظورها اللعنة على الرجال فقط من امرأة تنفجر من أعماق أنوثتها ، حيث يذوب قلبها وتجري دموعها على أقل تقدير⁽¹⁾ .

ومن خلال هذين الأسلوبين غدت الكتابة النسوية إبداعاً وتقداً ، نابعة من شخصية المرأة المثقفة نفسها ، ثائرة في ذلك على ذاتيتها الطريحة «المؤدية»⁽²⁾ ، وثائرة على كواليس التاريخ التي سجلت المرأة كذاكرة دون فعل ، وعلى التقييم الذكوري «القاضي» المهيمنة للهمشة لها . وكأن الكتابة النسوية من هذه الناحية تشكلت بوصفها بنية لغوية يجب عليها أن تكون مغايرة عن كتابة الآخر / الذكر ، لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة ، متمردة على ما شاع في الكتابة المتسيدة ثقافياً من قبل الرجال المبدعين والتقاد وما ينصوي تحت سقفهم من إبداع نسوي غير متمرد بمفهوم النقد النسوي المعاصر .

وعلى هذا الأساس تشكلت مفاهيم الكتابة النسوية من منظور النسوية (Feminism) الجديدة المنحمة لبناء كيوناتها الواعية الخاصة في الكتابة أو الأدب على أساس أنها كل ما كتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ، واضح ، ومستوٍ يلتمس

(1) نظري : Ellen Moes: Literary Women , London , A Howard , Weydham Company , 1977 .

p. 12

(2) انظر عن صورة المرأة المؤدية في الثقافة العربية : Car Crumplingham : The New Woman and the

Victorian Novel , the Macmillan press LTD , London , 1987 , p.2 .

العلاقات التي تحكم وتنحكم في شرط المرأة في مجتمعاتها ، ويكون جيد التحديد ،
والتوصيف والتقييم في هذه العلاقات ، وينتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة
الاحتجاج معبرا عنها بالسلوك والجدل ، بالفعل والقول ، ونوعي كاتبتة القضايا الفنية
والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة
للوعي النسوي الجمعي ، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط والمشبع معه في صراع
حي متجدد وبالع الحثوية⁽¹⁾ وهذا ما تفهمه الكاتبة العربية المفتحة إلى حد كبير
بالبكتابة النسوية .

إن الفهم النسوي للمصطلح يركز على التلاحم بين الخاص (النسوي) والعام
(الاجتماعي) بوصفهما بنيتين متداخلتين ، تستدعيان التأكيد على علاقة خميمة
بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة ،
مقابل الحرص الثقافي الجمعي على احتواء هذه الكتابة ، وضرورة دفن أية نظرة
نسوية جنسية ضيقة الأفق تنقص اصطهاد الآخر (الرجل) ، والانعزال عن المجتمع ،
نما قد يفرض ثقافة نسوية غير سوية تفصل بين المرأة والمجتمع ، لأن النسوية «التحررية
والمساواتية حركة تخص المجتمع ككل وليست محصورة بالمرأة ، وهذه الحركة لن ترى
النجاح ما لم تستطع أن تقسم مجموع الرجال ونكسب جزءا منهم . وهي لن تقدر
على ذلك إلا إذا كانت ديمقراطية ، أي تريد المساواة بين الجنسين لمصلحتيهما معا ،
ولمصلحة المجتمع والبشرية ، لا أن تزيج الرجل عن السيادة لتضع المرأة مكانه⁽²⁾ . إذ
الذهنية الثقافية المتحضرة ، تسعى إلى أن تدفع المرأة لتحقيق أهداف كتابتها النسوية
الإبداعية والنقدية الخاصة ، إلى جانب أن تلتزم بالكتابة عن قضايا المجتمع المصرية ،
التي يكون تغييرها تغييرا لواقع المرأة المألوم نفسه في سياق التحول الاجتماعي
الإيجابي كله .

فالتخوف الثقافي العام من ثقافة الحركة النسوية سلبيا هو أن تنكفن هذه الحركة
على ذاتها ، وتعري نفسها من جدلية العلاقة مع المجتمع وطبقاته المضطهدة ، وتشغل
نفسها بالتقابل مع الذكورة المهيمنة السلبية ، مفعلة الصراع بين جنسي الذكر
والأنثى ، حتى تغدو ظاهرة النسوية بهذا الشكل ظاهرة انفصالية لا يعترف بها ، رغم

(1) نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، دراسات في الكتابة النسوية العربية ، ص 24

(2) بو علي ياسين : أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ، عام الحوار ، سورية ، ط 1 ، 1992 ، ص 147 .

الشعور الثقافي المؤيد لتكون معركتها ضد الخطيئتها بوصفها أثنى ضعيفة ، معركة مشروعة ، لا يستطيع أن ينكرها الآخر ، حتى لو كان هذا الآخر من «الشوفينية المذكورة»⁽¹⁾ . والثقافة النسوية سواء أكانت يسارية أم ليبرالية ، عذكرة أم مؤيدة ، فإنها تركز على التلاحم بين الذاتي الخاص والاجتماعي الثقافي العام في الكتابة النسوية العاكسة للواقع ، «لما يجعل من موقع المرأة الاجتماعي ومستواها الثقافي يعبر مرآة تنعكس فيها ملامح هذا المجتمع وشروطه الحياتية»⁽²⁾ مع ضرورة التصاق الكتابة النسوية بوحدة فعل الكتابة الإبداعية وجمالياتها ككل ، في التطور النسوي الروائي عبر الجنسوي ، ورفض آلية المرأة العاكسة بالمفهوم السليبي الذي يجعل المرأة مرآة هامشية لذاتها .

ولهذا كانت الأفكار النسوية لا تخلق من خلاف عميق إشكالي بلور حول الاعتراف بـ «كتابة نسوية» مصنفة جنسويا في سياق الصراع الاجتماعي بين الذكورة والأنوثة ، الأمر الذي قد يحول المجتمع إلى تناقضات ثقافية مكرسة لطبيعة التناقضات الاجتماعية من جهة ، ومولدة لتأزمات جديدة تشغل كاهل الحياة الاجتماعية على طريقة «زيادة الطين بلة» من جهة ثانية ؛ وهذا ما يفسر أن تطرح الثقافة العربية الكثير من التساؤلات الغريبة ، والمتشككة ، ذات الإشكالية لفهم خصوصية المفارقة بين الكتابتين على أسس غير شوفينية عصبوية جنسوية . نذكر من هذه الأسئلة على سبيل التمثيل : التساؤلات عن طبيعة الاختلاف بين الكتابتين ومبررات ذلك ، وبالتالي خصائص الكتابة النسوية وميزاتها التي تشار بها عن كتابة الرجل/الجنس ، وعلاقة كتابة المرأة بالحرية والتنفيس عن المظالم والغضب ، وكيفية التعبير عن الذات ، وحداثة الفرائض على التفرقة بين الكتابتين ، كأن تكون كتابة الرجل لها ميزات تشابه مظهر الرجل في شكله وصوته وكشافة شعره ، وأن تكون كتابة المرأة لها ميزات تماكي مظهرها الجسدي . . . وهل يختلف خيال المرأة عن خيال الرجل على اعتبار أن الأدب ابن الخيال؟ وإذا كانت المرأة تبيع ضمن منطق الأجناس الأدبية أو الفنية المتعارف عليها بين النقاد والقراء ، فهل كتابتها قادرة على أن تحول

(1) نهى سمارة : المرأة العربية نظرة متفائلة ، ص 31-32 .

(2) رشيدة بنسعود : المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية/ملاحظة الاختلاف ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،

ط 1 ، 1994 ، ص 5-6 .

هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية أو فنية إلى أجناس أخرى خاصة بالمرأة؟ وهل يسهم هذا الفصل بين الكتاتين في إدراك متميز وخاص للطبيعة الإنسانية أو للفنصايا الثقافية والخصارية في العصر؟ وهل يفيد تميز الإبداع النسائي أو النظرة الجنسية إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعية للمرأة؟ وإذا كان موضوع الإبداع النسائي يطرح من وجهة نظر اجتماعية، فهل يؤدي تمييز هذا الإبداع الذي تقدمه المرأة إلى دعم موقفها في المجتمع، وإلى حل مشكلاتها، أم يكرس وضعها المتردي؟ وهل تنتفع قضايا المرأة الاجتماعية من هذا الطرح إن لم نستفد فضايها الإبداعية؟⁽¹⁾

وأي باحث أو باحثة في قضاء الكتابة النسوية معرض لأن يطرح مجموعة أسئلة بطريقة أو بأخرى للتفاعل مع هذه النظرية النسوية ومصطلحاتها وصياغاتها النظرية والتطبيقية، في مواجهة الكتابة الثقافية التي يهيمن عليها الذكور تحديدا، فتمسي هذه التساؤلات في سياق الثقافة الإبداعية السائدة ضرورة منهجية بحاجة إلى إجابات فنية وجمالية، لا رؤيوية فحسب؛ لأنه ما زال هناك شبه اتفاق بين النقاد والأدباء، على صعوبة تصنيف الأدب جنسويا؛ بمعنى أن يكون هناك كتابة نسوية جنسية، وأخرى ذكورية، وذلك لسبب بسيط وهو أن اللغة في العرف الثقافي التقليدي واحدة لدى الرجال والنساء، والكتابة بالتالي ليست بالتحديد أنثوية أو ذكورية⁽²⁾. ومن هنا قد تصبح القسمة الثنائية التي تقسم الأنساء إلى وجهة نظر نسائية ووجهة نظر ذكورية قسمة هشة، بل إنها غير كافية على الإطلاق للوصول إلى أية درجة من درجات العمق والتأصيل، لأنه حتى مع إمكان وجود اختلاف عام في وجهات النظر بين الجنسين، فإن المشكلات والمواقف الأساسية في الحياة، ومن ثم

(1) انظر الكثير من التساؤلات أيضا عوضى: المرأة والإبداع الأدبي، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب، مجلة العربية للثقافة، تونس، السنة الثامنة عشرة، العدد الثالث والعشرون، أيلول 1992، ص 198-199. ويوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، تونس، هذا، 1981، ص 261. وعلي شلتن: علامات اسمعهاهم، مقالات في الأدب والنقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1992، ص 32-45.

(2) أني أنزيو: امرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها: رؤية جمالية للأثوية من زاوية التحليل النفسي، تر فلاح حوب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص 123.

في الفن ، تبقى لا هي مؤنثة ولا هي مذكرة ، وإنما هي ببساطة إنسانية⁽¹⁾ . من وجهة النظر الثقافية الداعية إلى المساواة بين الجنسين .

ومهما اختلفت تشكيلات الخصوصية النسوية في النضال في النضالين والفن ، فإنه سيبقى من الصعب تطبيقها التكهن بنسبة أصول خطاب أدبي ما لمبدع مذكر أو لمبدعة مؤنثة عن طريق اللغة في حال التسمية على اسم المنتج أو ما يشير إليه في بنية العمل الإبداعي ، إذ قد ينسب الكاتب أو الكاتبة أسلوبية الآخر النفسية بجداره ، وحينها يبدع الكاتب في إحالة بطولته نصه إلى المرأة .

ولعل عسرة الفصل هذه ، من حيث المبدأ ، ثم تمتع أصواتا نقدية من الجنسين ، وخاصة في الجانب النسوي ، من العمل على تكريس النظرية النسوية في الكتابة ؛ بصوغات تهوض هذه الكتابة النسوية على بعض الأسس غير الموجودة في الخطاب الذكوري المهيمن تاريخياً على الثقافة . وعلى أساس وجهة النظر هذه بدأ من حق الكتابة النسوية أن تستهدف وظيفة النقض أو الهدم في التفسيرات الاجتماعية والإيديولوجية الذكورية السائدة في المجتمع الأبوي المتشكل من طبقة الرجال المسيطرين على النساء ، وأن على المرأة أو الكاتبة في ضوء هذه الوظيفة أن تحسد حربها مع المجتمع الذكوري ، وتسعى دوماً إلى التمرد لتحقيق ذاتيتها الاجتماعية والنفسية المساوية مع الرجل حقيقة لا تزيفاً ، ومن خلال هذا التجاوز الثقافي يمكن أن تبتدع المرأة الكاتبة لنفسها لغة خاصة مغايرة للغة السائدة ، لتمكّنها هذه اللغة الخاصة من التأكيد على خصوصية النظرية النسوية المبررة ذاتياً والمنقذة تلاً ، والتي لا يمكن أن تستق إلا من تجربة المرأة أو من لا شعورها ، أي أن على النساء أن ينتجن لغتهن الخاصة ، وعالمهن المفهومي الخاص الذي ربما لا يكون عقلياً عند الرجل⁽²⁾ ، المحسد لأهم موقع في التشكيل الهرمي السلطوي الذي تصوّره المرأة شعورياً ولا شعورياً في صور معقدة لسلطات عديدة « ابتداءً من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة ، مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسسات ، وسلطة الدين

(1) روبرت هملري ، « تيار الوعي في الرواية الحديثة » ، دار المعارف ، القاهرة ، 1975 ، ص 29-30 .

(2) راسل سيلن : « النظرية الأدبية المعاصرة » ، تر سعيد الغالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،

بيروت ، ط 1 ، 1996 ، ص 210-211 .

والشريعة وانتهاء بالسلطة العليا أو الشرعية الدولية⁽¹⁾ .

وفي ضوء هذا الوعي الرافض / المتمرد الساعي إلى إنتاج ظاهرة الكتابة النسوية ،
نفترض دوماً أن نجد في هذه الكتابة سنناً تقابلية ومفاهيم جمالية تميز كتابة المرأة -
في ظل نظرية خاصة بها - عن كتابتها في الأزمنة الماضية التي هيمنت فيها جمالية
الكتابة الذكورية ووعي ثقافة الرجل على الكتابة ، بحيث عاشت المرأة تقليدياً تحت
سقف سلطة الرجل الثقافية ، فلم يتجاوز خطابها الإبداعي تقليد الخطاب الذكوري ،
وتستخدام لغته العرفية ، بما دفن صوت المرأة ، وقزم ذاتيتها ، وبالتالي فرض عليها ألا
تظهر إلا في بابي الرثاء والغزل ، فهي في الرثاء شاركت الرجل فنظمت ما جادت به
طبيعتها من شعر . وفي الغزل تصيبتها فيه نصيب اللوحي « لأجلها كان الرجل يث
عواطف الوجد ، وينغنى بأنشيد الهيام⁽²⁾ » . وفي هذين المجالين لم تكن إشكالية
الكتابة النسوية موجودة أو ملبسة ، فالرثاء كما فعلت الحناء وليلى الأخيلية كان من
حن المرأة اجتماعياً ، خاصة إذا كانت تربي قريبا ، مع كون الرثاء قد يغدو مشكلة
اجتماعية عند ليلى الأخيلية التي رثت ابن عمها « توبة الحميري » وهي على ذمة
رجل آخر . أما الحب والغزل فقد كانت فيه المرأة عموماً موضوعاً من موضوعات
الرجل العاطفية والحسية ، ولم يسمح لها بأن تكشف عن حبها في قصائد غزلية أو
مقطوعات نثرية ماثلة لكتابة الرجل . وهذه الرؤية ليست شائعة في الشرق
محسب ، وإنما نجد أنها قد شاعت في الغرب الذي لم يسمح للمرأة إلا بالظهور رصينة
خجولة⁽³⁾ .

إن الثقافة العربية القديمة ، كما في أغلب الثقافات البشرية الأخرى ، ملأت
حياة المرأة بتيمات الوأد والاستلاب والتشوي ، مما جعل من الثقافة فعلاً ذكورياً قمعياً

(1) نوال السعدوي : الإبداع والبطلة ، الآداب ، ص 52 .

(2) أنيس القيسي : الاتهامات الأدبية في «عالم العربي الحديث» : دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 5 .

1977 ، ص 252 .

(3) Alfred Hapegger : Gender Fantasy and Royalism in American Literature . Columbia : (الطبعة الأولى 1977) ، ص 17-18 .

University press , New York . 1982, 17-18

ويمكن النظر والتوسع في قراءة حياة المرأة الغربية قبل ظهور المرأة الجديدة :

Gail Cunningham: The New Woman and the Victorian Novel , , p.1-44.

يمنع المرأة من التعبير عن عواطفها بحرية ، وفي الوقت نفسه يباح للرجل أن يمارس لغة وحياة ما يدل على فحولته الشرعية وغير الشرعية ، فلا يحال بينه وبين التشبيب بالنساء أو ممارسة الجنس غير الشرعي . وهذا ما جعل ظهور المرأة المبدعة في تاريخنا العربي القديم محدودا ، تطور تدريجيا فيما بعد ، حتى وجدت رابعة العدوية تتغزل بالذات الإلهية ، وولادة بنت المستكفي تقول شعرا ماجنا ، ومن هذه الزاوية يعتقد معظم الذين تحدثوا عن كتابة المرأة في الماضي أنها لم تكن وأهية هامشية في ذاتها ، بل لأن المرأة آنذاك منعت من الإبداع ، بسبب الكبت الثقافي الاجتماعي الذي واجهته ، فهي لم تكن مصابة بعقم الوجدان وشذوذ الفطرة لتخفي من المبدان الأدبي الذي هو ميدانها الاصيل ، وإنما ابتليت بظلم فادح ، أسقط مكانها في التاريخ الأدبي ، لأنه دون في عصور نبذت المرأة اجتماعيا . . . عصور لم تعترف للمرأة بمكانها في الحياة العامة ، وبأوضاع مجتمعية وأدبا مغنويا وفرض عليها الرق الاجتماعي والعاطفي . . وراء أسوار الجهل والنبد والتعطل⁽¹⁾ .

وأخيرا أنشأت حساسية الكتابة النسوية التي تنص على أن المرأة لم تجد وعيها الخاص ، وثقافتها شبه المتحررة ، وكتابتها الذاتية إلا مع النهضة الحديثة في القرن العشرين في سياق التحول الثقافي الاجتماعي في الغرب أولا ، ثم في الشرق بعد ذلك ، حيث نالت المرأة بعض حقوقها المستتبة من الآخر/الرجل (المجتمع) عن طريق تعميم التعليم للنجنسين ، وشموع أفكار التحرر ، وحرّوج المرأة للعمل ، وانتشار الكتابة النسوية الصحفية بشكل فاعل ، كما ساهم في نشوء نظرية نسوية في الكتابة والحياة ، لا مناص للهروب من التفاعل معها ، كما يجب على الثقافة الأدبية أن تتجاوز انتقاص كتابة المرأة وتحقيرها والتشكيك بها ، كأن توصف بأنها مزورة مكتوبة لأقلام الرجال ، أو أن تعد تافهة كتفاهة المطبخ والأطفال في الحرف الذكوري !! .

إن إشكالية الكتابة النسوية آخذة في طرح مفرداتها على الثقافة العربية المعاصرة ، سواء أقبِلت هذه الثقافة بالتفاعل مع هذه المفردات أم رفضتها بحجج متنوعة . والمسألة المركزية في ظننا تكمن في رسم الخطوط العامة التي تجعل من هذه الكتابة ليست موضوعة أو صرعة ثقافية ، وإنما هي إضافة أو قراءة تثرى الوعي الإنساني

(1) عائشة عبد الرحمن : الأناث النسوي العربي المعاصر ، مجلة الفكر ، المنة ٧ ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٩١ ،

الجديد في بنائه للعالم المعاصر الأكثر تحرراً وانفتاحاً وثقافة . ومن خلال الكتابة النسوية تحيي إضافات المرأة عن طريق «إضفاء المعنى الإنساني على الوجود الواقعي ، والتعرف على الحقائق الواقعية بالتجربة لا بالشعور ، والتي يجب أن تعني بالنسبة للمرأة الذات والآخرين ، لا الآخرين فحسب . وأن يكون الاهتمام بالعقل إلى جانب الاهتمام بالجسد ، وأن تضاف الروح إلى اللحم ، والمرأة إلى الرجل ، ولا داع بالتالي أن يكون أحدهما ضد الآخر⁽¹¹⁾ .

ثانياً : التحول الثقافي وتدجين مصطلح الكتابة النسوية⁽¹²⁾ :

بدأت المرأة العربية الكتابة الفنية مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر ، فمارست مستويات الإبداع كافة ، وإن كانت المسألة اتخذت مسلكية التطوير البطيء والمحدود في الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الستينيات من

(11) Carol Pearson & Katherine Pope . 'The Female Hero in American and British Literature' - R. R. Bowker Company . New York & London , 1981 - P 15.

(12) يمكن إطلاق مصطلحات سائبة ، أو نظرية ، أو كتابة المرأة . . في حين تميز الناقلة الأمريكية تورييل موي بين ثلاثة مصطلحات في النظرية الأدبية النسوية أو النسائية ، وهي : «الأشئ» التي تعني كتابة المرأة دون أن يدل هذا المصطلح على طبيعة الكتابة بحد ذاتها ، و«الأشئ» وهي الكتابة التي تبدو وقد همشتها النظام الاجتماعي - اللغوي السائد ، و«النسوية» وهي الكتابة التي تتخذ موقفاً واضحاً ضد الأبوية وتبني التمييز الجنسي . تورييل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، تر كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ، العدد 70 ، السنة الخامسة عشرة ، خريف 1990 من 44 . ومن جهتي أفصل مصطلح «الكتابة النسوية» على مصطلح «الكتابة النسائية» لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية . ويجب ألا تفهم كلمة النسوية على أنها دونية اجتماعية كما هي التصور اللغوي الشائع اجتماعياً . علماً بأن المعجم اللغوي يشير إلى جوع عربية للمرأة : نسوة ونسوة ونساء ونسوان ونسبون ونسبين . (المنجد - نسو) ، ولعل نسبة «نسوي» هو المصطلح الأكثر دلالة . وقد نجد في ثقافتنا من يستخدم المصطلحات على عواء ، كما فعل أحد المثقفين الذي فهم «أن الأصب النسائي يختلف عن الأدب الأنثوي» ، باعتبار الأول أدباً يهدف الأشئ كجزء من واقع الرجل ، ولا يستهدف تقديم واقع أنثوي محض» وهو ما يسعى إليه الأدب الأنثوي . عابد خزندار : حديث الحشانة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، 1990 ص 73 .

القرن العشرين ، حيث برزت أسماء نسوية رائدة ، دعت إلى تعليم المرأة ، ورفض واقعها الخرجي ، ومهاجمة بعض القيم النسوية كالحجاب والنقاب ونظام الحريم ، والمطالبة بالخسرة ، والخروج إلى العمل ، وتولي الوظائف العامة ، والمشاركة في السياسة . . . وقد ساعد على نهضة خطاب المرأة انتشار التعليم الجامعي ، والانفتاح الثقافي والاجتماعي التحرري ، ونيل المرأة للكثير من حقوقها المتساوية مع الرجل من ناحية قانونية ، وتأثر قضية المرأة العربية بالمرأة الغربية التي قطعت شوطا كبيرا في طريق التحرر .

وقد أنشأت الرائدات في سبيل إبراز قضية المرأة العربية مجالات نسوية بين عامي 1982 و1991 وحصل عددان إلى حدود خمسين مجلة ، ساعدت على التأسيس لانتشار الكتابة النسوية ، وتطور أفكار النساء التحررية ، وكتابة بعض الروايات والأشعار التعليمية ، والأبحاث المنوثة⁽¹⁾ .

ومع أواخر الخمسينيات خاضت الكتابة العربية ، متشابهة في ذلك مع الكتابة في الغرب ، تجربة الكتابة النسوية الحقيقية بكل إشكالياتها كما ونوعا مع تحفظات اجتماعية كثيرة أيضا في وجهها ، لكن الكتابة النسوية العربية تطورت لتبدو كتابة متنوعة ذات فنية متقدمة ، ووعي متمرد على الوعي الذكوري . وقد ساهم النقد النسوي في التمهيد لنشوء نظرية متميزة في الكتابة النسوية المختلفة عن الكتابة الذكورية ، بعد أن وجد هذا النقد خصوصياته في الكتابة النسوية الإبداعية .

هكذا صار بالإمكان الحديث -متذ مطلق القرن العشرين إلى اليوم- في ثقافتنا

(1) المتوسع في قراءة الذات النهضة العربية في الفكر والإبداع ، انظر : أنور الخندي . أدب المرأة العربية . تطوره وأعلامه ، ص 1-134 ، ومجموعات هذا الكتاب مجتمعة في كتاب آخر للمؤلف : أضواء على الأدب العربي المعاصر ، ص 18-204 . عائشة عبد الرحمن . الأدب النسوي العربي لتفاعله مع المجتمع ، ص 233-247 ، بوغلي ياسين : حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة ، ص 33-116 . سلوى حبيب . أدب المرأة العربية ، أدب ومواقف نهضوية / تحريرة : الفكر العربي . السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني والثمانون ، عريف 1995 ، ص 81-90 . أنيس المقدسي : التجمعات الأدبية في العالم العربي الحديث ، ص 271-273 . عفيف فراج . السال الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الأدب ، العدد 11 ، السنة الأربعون ، تشرين الثاني 1992 ، ص 83-46 . Mianar

عن حركة نسوية ، وكتابة إبداعية نسوية ، ونقد نسوي ، ووعي نسوي ، ومؤسسات نسوية ، وإيديولوجيا نسوية . . بوصفها نسوية مستقلة في المجتمع والإبداع والثقافة . وصار بالإمكان أيضا التفاعل مع الخطاب النسوي من خلال الرؤية النسوية للعالم في سياقات حوارياتها المختلفة مع الآخر الرجل كشريك في الهموم الحياتية من جهة ، وكسلطة ذكورية مهيمنة قاصدة للمرأة الباحثة عن التحرر من جهة ثانية ، لتهمت الكتابة النسوية التي تشكلت في ظل حركات نسوية متعددة بمسائل جوهرية في حياة المرأة ، أهمها نقد القهر الاجتماعي الذكوري الموجه للنساء ، وألحت على التمرد النسوي ضد مجتمع الذكور الذي قد يكون مقهورا هو الآخر اجتماعيا ، لكنه سيبقى قاهرا للمرأة الأضعف ، على اعتبار أن سياسة القهر التي غارس ضد الرجل مرة ، قد تمارس ضد المرأة مرتين على الأقل ، وتحت تأثير الإيديولوجيا الطبغية المسيطرة⁽¹⁾ . وهنا تتلقى المرأة عدة اضطهادات سلطوية قمعية ، فتصبح حائل أية امرأة عربية تمارس الكتابة مشابهة لما تشعر به رضوى عاشور وهي تصف نفسها قائلة «أنا امرأة عربية ومواطن من العالم الثالث ، ونزائي في الحالتين تراث الموعودة . أعني هذه الحقيقة حتى العظم مني⁽²⁾» وهذه الحقيقة لا بد أن تبرز بصور متعددة في الكتابة النسوية ، ونقوم بدورها في التأسيس لهذه الكتابة رؤى وأجاليا .

وفي الوقت الذي فعلت فيه الكتابة الإبداعية النسوية حربها ضد الآخر (الرجل / المجتمع) ، نجد النقد النسوي ، وتحديدًا في الغرب ، قد ركز على « كشف كراهية النساء في الممارسات الأدبية : الصورة المكررة للنساء في الأدب كصلاحيات أو مسوخ . . أو المضايقة النحوية للنساء في أدب الذكور الكلاسيكي والشعبي ، واستبعاد

(1) لطيفة قزبات : من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، ص 111 .

(2) رضوى عاشور : على مدارج الكتابة ، الأدب ، السنة الأربعون ، عدد ١١ ، تشرين الثاني ١٩٩٥ ،

النساء من التاريخ الأدبي⁽¹⁾ ، مما ساهم في دفع الكتابة النسوية بجمعها إلى أن تعلن عن رؤية نسوية جنسوية ضد الآخر ، من خلال تركيزها على قضايا اجتماعية تهتم المرأة كطبقة مستغلة ، تصارع من أجل التخلص من تقاليد المجتمع الذكوري ، ومن أجل إنبات تقاليد أخرى مغايرة ، تؤكد فيها الرغبة المرأة في التحرر ، وفي البحث عن مجال لا تكون فيه مجرد أداة وظيفية مسلوطة الإرادة ، ولا مجرد عتير للرغبة الجنسية⁽²⁾ .

ربما أعمت الكتابة النسوية في ضوء هذا التصور جوهر المرأة المثقفة الجديدة التي لا تجد مخرجاً لها مما تعاني سوى الانفتاح على الكتابة التي تصبح الوسيلة الوحيدة للتعبير⁽³⁾ ، والعلاقة الزوجية الحميمة البديلة بالزوج⁽⁴⁾ ، والجحيم الذهني⁽⁵⁾ ، ووسيلة الحياة التي تستوقف ، وتدهش ، وتشغل ، وتستوعب ، وتربك ، وتخيف عملي الموت⁽⁶⁾ وهذيان الدهشة ، وجسر مضي إلى الحقيقة الأكثر بقاء ، وقلم ينحدر ، وتجريسة القطيعة والحركة والتجديف ضد التيار ، والخروج عن النص ، ولعبة التشظي

(1) أمين طويلر : ثورة النقدية النسائية ، تر خالد حداد ، الآفني الأجنبية ، السنة 18 ، العدد 70 : 1992 ، ص 109 . ومن أفضل الكتب التي جمعت مقالات لكاتبات عالجت كتابة المرأة والكتابة عن المرأة في الغرب كتاب :

Mary Jaquith : edited Women writing and writing about Women, Croom Helm LTD . London 1979

وقد سهبت إحدى الكاتبات قراءة نصوص المرأة بلغن من في الرحم أو القصر ، للتشظي على مدى اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل ، انظر المرجع نفسه ، ص 10 .

(2) محمد معتصم : دائرة النص والرؤية النسائية ، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد 6/3 ، 1987 ، ص 98-99 .

(3) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، ص 52 .

(4) فوزية رشيد : أعاني كعبي امرأة من الخنوع ، مجلة الآداب ، السنة 48 ، ع 31 تشرين الثاني 1992 ، ص 58-59 .

(5) ليانة نذر : شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، السنة 48 ، ع 31 تشرين الثاني 1992 ، ص 65 .

(6) رضوى عاشور : على مدارج الكتابة ، مجلة الآداب ، ص 69 .

والاتحاد⁽¹⁾. وصوت الإدمان⁽²⁾ في الكثير من الشهادات النسوية التي تقيم مع الكتابة علاقة صوقية حميمة ، مما يكشف عن ترازم عميق اندماجي بين المرأة والكتابة .

ولعل قهر المرأة المثقفة اجتماعيا ونفسيا بشكل أساسي ، هو الذي أشبع الكتابة النسوية بتجارب حيائية مليئة بوعي المرأة المأساوي ، وهي تتصور نفسها ابتداء من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلا للعار ، ومرورا بوأد البنات ، والسي واستبعاد النساء ، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجوازي ، وإزدواجية احتقار الجسد وتقديسه ، وحرمان المرأة من المواقع الوظيفية الحساسة ، وإجبارها على الزواج ، واختزلها في عذريتها ، ومطالبتها بالتحجب الصبي ، وإدانتها لإلحجاب البنت ، وهجرها ، وضربها ، والزواج عليها ، وتطليقها ، وحجبها . الخ⁽³⁾ ، وانتهاء بتعبيد عربيها باسم التحرر في العالم المعاصر . وقد عانت بما يكفي لتشكيل الصياغات الخورية والفردات والمفاهيم والقضايا الرئيسة داخل كتابتها المنحولة من غط الكتابة التقليدية المتعاشية مع الكتابة الذكورية ، إلى غط جديد يبحث عن الحرية ، ويأرسها من خلال التمرد ، ورفض المساواة الإبداعية الخادعة تحت سقف الوعي الذكوري المهيمن على كتابة المرأة كتابة وقراءة ونقدا ، وبالتالي بطورة مصطلحات الكتابة النسوية التي تبحث عن تشكل نظري تطبيقي في بنى تسعى إلى بناء النموذج الخاص على مستويات الشخصية والزمانية واللغة ؛ هذه العناصر المشكلة لجوهر أية كتابة ، ولكن من منظور نسائي مختلف ، وخاص بالمرأة ، بحيث لا تكون فيه المرأة رمزا تشيئيا لوطن المنهك ، أو فضيحة للظلم الاجتماعي ، أو صورة للاستغلال الجنسي ، أو رمزا للصمت والاحتجاب والبراءة كما ظهرت في الكتابة الذكورية ، وإنما هي «إنسان» يتشكل في أطر إنسانية ترفض العبودية وعيا وتطبيقا ، كما ظهر ذلك من خلال الروايات والقصص النسوية العربية الأولى في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات

(1) انظر شهادات الكاتبات السعوديات . مجلة قوافل ، السنة الثانية ، العدد الثالث ، 1994 ، ص 150-183 .

(2) حنان المشيخ : الكتابة صوت هو كل ما أملكه ، مجلة مواقف ، العددان 73/74 ، خريف 1997 - شتاء 1994 ، ص199 ، وانظر المزيد من الشهادات عن المرأة والكتابة في المرجع نفسه ، ص 8-305 .

(3) نازك الأعرجي ، صوت الأتني ، انظر ص 18-23 .

التي احتفلت بالحرية ولو بطريقة مشوهة أحيانا .

وغالبا ما جاءت الحرية في الكتابة النسوية منتجة من خلال الأزمان العاطفية في الحب ، حيث كانت المرأة تشعر بأنها كيان مستقل اجتماعيا في تجربة الزواج بالذات ، لذلك مارست البطولات الحب في الكتابة بطرقهن النائرة على الأعراف والتقليد كلها ، وفي كثير من الأحيان ترى البطولات الجنس غير الشرعي ممارسة علنا للحرية ضد عبودية الزواج ، وغردا على السلطة الأبوية . حيث أثارت رواية أيام معه لكتوليت خوري معركة ضد الكتابة النسوية في مطلع الستينيات ، إلى حد اعتبارها أول صرخة نسوية جريئة وخارجة عن التقليد وذات نفس معاصر⁽¹⁾ .

ويبدو لنا أن التحول الثقافي الرئيس الذي نجده في الكتابة النسوية العربية المعاصرة هو إصراع بعض الكاتبات على أن تكون الكتابة النسوية معركة جنسية تكتب المواجهة بين المرأة والرجل ، وأن المرأة لم تعد خنساء تكسر حبايتها لبيكانية الرجل الغائب ، وإنما سعت إلى إقصاء الرجل الحاضر ونهجه ، وإعلان الحرب ضد مؤسسه التي أنتجها قهر المرأة ، لخلق إمكانياتها ، وفي ظلنا أن أي توجه يقرأ الكتابة النسوية من هذا الجانب مبدرك كيف كان التحول ذا طبيعة إشكالية في الكتابة النسوية العربية ، وخاصة في الكتابة الروائية ، لكونها أقدر الأجناس الأدبية انفتاحا على الحياة وتناول أعقد مشكلاتها .

ثالثا : نيت الثقافة النسوية في الكتابة العربية .

نيس الكتابة عن العلاقة بين النسوية الغربية والنسوية العربية بأمرين ، إذ ما زالت هذه الإشكالية لم تقرأ قراءة شاملة تستوضح حصائص الدمج بين الرؤى والجماليات . لكننا نستطيع التأكيد مبدئيا على أن الأفكار الإبداعية والتفكيرية النسوية العربية ، بلورت نفسها في ضوء الثقافة الغربية المسكونة بالأسماء النسوية وأفكارها التحررية .

وفي الوقت الذي ما زالت فيه الثقافة العربية تعيش مرحلة الانفتاح على مقولات الكتابة النسوية من المواجهة التأثرية عن طريق الترجمة والاقباص ، نجد الثقافة الغربية قطعت شوطا كبيرا في تأصيل هذه المقولات منذ الثورة الثقافية

(1) حاتم الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة المعرفة ، العدد 160 ، 1975 ، ص 89 .

السياسة الأوروبية عام 1848⁽¹⁾، ومنذ ستينيات القرن العشرين تحديداً إلى الآن، شاع التنظير لهذه الكتابة والتطبيقات عليها في الغرب من خلال النقد النسوي وما يطرحه من مقولات⁽²⁾، مما يؤكد على أن هناك فرقا عميقا على مستوى الرؤى بين الكتابة النسوية والكتابة الذكورية، حيث يعود هذا الفرق في الأساس إلى كون النساء «ضحايا فكرية وعاطفية وجسدية للرجال»⁽³⁾، مما فطّر صورهن في الكتابة الذكورية؛ الأمر الذي دفع المرأة إلى أن تنشئ لغتها الخاصة بطريقة مختلفة، فتجعل كتابتها سيمفونية نسوية تدعو على سيمفونيات الرجال الذين تولوا العزف ضد المرأة والنظر إليها كجنس من الدرجة الثانية على طول التاريخ البشري⁽⁴⁾، علما بأنه من الصعب التعرف إلى خصوصية الكتابة النسوية بعيداً عن مقارنتها بالكتابة الذكورية، لذلك تبقى العلاقة جدلية بين الكتابتين، مع احتفال الكتابة النسوية بتحقيق العدالة للمرأة في مستويات «التفكير، والتصرفات، والمواقف، والجنس»⁽⁵⁾.

وكان النقد النسوي الغربي الذي عمور بداية مع فرجينيا وولف الأم المؤسسة لنظرية الكتابة النسوية في الغرب⁽⁶⁾ هو القيسة الثقافية الأدبية التي محورت خصوصية المرأة في الكتابة من خلال خصوصيات موقعها الاجتماعي والتاريخي واللغوي، مما استدعى وجود كتابة نسوية معاصرة مختلفة في رؤاها وجمالياتها، تؤسس لإعادة قراءة الأنثوي «ذلك الغريب فينا»⁽⁷⁾، دون أن يرفض هذا النقد

(1) Muriel Bradbrook: Women and Literature 1779-1982. P. 50

(2) انظر بعض الرؤى النقدية الغربية في الكتابة النسوية، كتاب: Mary Eagleton (Edited and Intro-duced): Feminist Literary Criticism, Langman, London and New York, 1991, p.1-23

(3) تورييل مري: النسوية والأنثى والأنثى، مجلة الآداب الأجنبية، ص 28

(4) انظر فرقة لكتبتها خيال الأنثى، علي شلش: علامات استفهام، ص 37 (ولقراءة ص 32-45).

(5) Beth May: Characters of women in narrative literature. The macmillan press LTD: انظر: London 1981. P 150.

(6) Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism, p. 1

(7) جوليا كريستيفا: الأنثوي ذلك الغريب فينا، حوار أرواد أسمر، مجلة مواقف، ص 73-74، 1993-1994. انظر: ص 111-128، وتقول كريستيفا عن هذه الفترة: «حتى انسداد ندين صغوة في بلوغ الشطر المؤتلف فيهن، ويفعلن أي شيء كي يبقى هذا الشطر حييّا، محجوبا لا يرى، مخجلا» ص 120.

التعاضد مع نقد آخر هو نقد المساواة بين الكاتبين في مجال الشعور بتطور الحياة ، وتحقق بعض ملامح إنسانية المرأة ، وعرضها مجالات الثقافة والإبداع مع الرجل ، حيث نشأت مقولات النساء لمعتقدات اللواتي طالبن بوحدة التجارب الأدبية لكل من النساء والرجال معا ، مع ضرورة تكريس الثورة النقدية الكاملة لفهم التواتر الأدبي وإعادة كتابته من جديد في ضوء هذا النقد غير التحيزي⁽¹⁾ .

يلتجد الدراسات النقدية النسوية الغربية نفسها تفرق بين نوعين من النقد عند المرأة ، هما : النقد النسوي ونظرياته النسوية ، وهو قائم على ضرورة اتخاذ موقف واضح يلتزم بالصراع ضد الأبوية والتمييز الجنسي ، وهو نقد يدعو إلى تحويل التحليل النفسي الفرويدى إلى ينبوع تحليل إنساني حقيقي لتكريس الاختلاف بين الجنسين ، وإعادة تشكيل بناء الجنس في المجتمع الأبوي . والنقد الآخر هو النقد الأنثوي ونظريات الأنوثة ، وهو نقد يركز على مجمل النساء (الإناث) ، وبعد مجرد كون المرأة أنثى ، ناقدة أنثوية ، لكنه لا يضمن بالضرورة أن تكون هذه الأنثى ناقدة نسوية ملتزمة بالصراع ضد المجتمع الأبوي . والكتابة الأنثوية هنا نقديا ، مثلها مثل الكتابة الإبداعية ، معرضة للتهميش ، والقمع ، والخضوع الجنسي والعلقي بواسطة النظام الرمزي الأبوي⁽²⁾ .

وتعد مقولات النسوية المثارة على الأبوية ، والرافضة لمبدأ التراجع عن نسبيتها ، هي الأبرز في النقد النسوي الغربي منذ الستينيات ، بحيث أصبحت مهمة هذا النقد منع الأبوية عن إسكات المعارضة بحيلها المألوفة⁽³⁾ . وتنبهنا من جهتها جوليا كريستيفا ، أيضا ، إلى أن الهدف الشوري من النقد النسوي هو الحث الثقافي على تفهم صراع النساء مع الرجال ، من خلال ثلاثة محاور⁽⁴⁾ :

- 1 - مطالبة النساء للثقافة العامة بحرية متساوية بين الجنسين من أجل الوصول إلى النسوية التحررية ، والمساواة ، والنظام الرضوي الإنساني .
- 2 - رفض النساء للنظام الرمزي الذكوري ، والتأكيد على الاختلافات بين الجنسين ،

(1) إلين شولتر : الثورة النقدية النسائية ، مجلة الآداب الأجنبية ، ص 116 .

(2) تورييل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، مجلة الآداب الأجنبية ، ص 41-45 .

(3) المرجع نفسه ، ص 45 .

(4) المرجع نفسه ، ص 59 .

وإظهار النسوية الراديكالية ، وتمجيد الأنوثة ، في مواجهة النظام الرمزي الذكوري .
3. رفض النساء للتقسيم بين الذكورة والأنوثة بوصفه تقسيما يقع في الإطار الطبيعي لا الحضاري .

وبالتالي حاول النقد النسوي أن يكشف الآلية التي يهيمن بها الرجال على النساء وخاصة الآلية الإيديولوجية الأبوية المتحيزة التي تغلغلت تغلغلا صارخا في الدين والأسطورة والمجتمع والسياسة والأدب وذلك انطلاقا من مقولة : « جوهر السياسة هو القوة » المنكورة بأيدي الرجال⁽¹⁾ . لذلك جاءت المرأة الجديدة أو « حواء المغامرة » في الكتابة النسوية تتحرش بالقدسي والحرم وتنش في الفيم المستقرة ، وتشك بكل شيء ، وتدخل عوالم الخطيئة والموت بأسلحة متعددة تحاول أن تثبت من خلالها إنسانية أنوثتها المساوية لذكورية الرجل .

وفي ضوء تطور النقد النسوي الغربي يمكن تبين ثلاثة أطوار⁽²⁾ :

1. طور «التأنيث» (feminine) 1840-1880 : وفيه سلّمت الكاتبات بالمعايير الجمالية الذكورية المهيمنة كالاحتشام والالتصاق بالخطقة الاجتماعية العائلية ، وتقبل القيود الفنية والاجتماعية في التعابير الأدبية تجنباً للمغفلة والمحجول .
2. طور : «النسوي» (feminist) 1880-1920 : وفيه طالبت المرأة بمطالب منقصة ، ومساواة في الاقتراح والتصويت . . .
3. طور «الأنثوي» (female) 1920 فصاعدا ، وفيه انضح التمايز في الوعي والتجربة النسوية تجاه وعي الذكورة وتحاربهم فالنساء يكتن على نحو مختلف لا لاختلافهن نفسيا عن الرجال ، بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية . وربما كان تحديد جوليا كريستيفا لثلاث مراحل إيجابية في تاريخ الكتابة النسوية

(1) تورييل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، ص 25 . وانظر عن النقد النسائي في الكتابة العربية : علي شلش : علامات استفهام ، مقالات في الأدب والنقد ، ص 12-45 ، باربارا هـ . ميليش : الشعر والنوع ، ترجم عبد القصور عبد الكريم ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع 3 ، مارس 1993 ، ص 34-45 . تورييل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، مجلة الآداب الأجنبية ، ص 23-46 . سعد المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وإنعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 16 ، العدد 32 ، مارس 1997 ، انظر ص 72-109 .

(2) رومان ملدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، انظر ص 397-202 .

المحصرة ، بعد تطور مصطلحاتها فضيف إليها مرحلة رابعة ملبلة : هو التحديد الأكثر فهما لتطور الكتابة النسوية في الغرب ، حيث ظهر هذا التطور على النحو التالي :
مرحلة المتظاهرات من أجل حق الاقتراع في أواخر القرن التاسع عشر . ثم مرحلة المطالبة بالساواة بين الجنسين . ثم مرحلة التأكيد على الفروق بين الجنسين ، وإظهار خصوصية النساء وإسهاماتهن المميزة في الحضارة وخصوصية لذتهن الجنسية ، وخصوصية الكتابة لديهن . . . وأخيرا مرحلة الانزلاق عن طريق تشكيل نواة سلطوية نقدية تنظم حول امرأة «زعيمة» لا تختلف عن أي زعيم رجل⁽¹⁾ .

ومجمل القول أن النقد النسوي الغربي في تحقيبهِ للكتابة النسوية الغربية ، كان يتعلق في تعريفه لهذه الكتابة من مطلق التمرد على الثقافة الذكورية بحثا عن الحرية الثقافية النسوية المطلقة ، ومن ضمنها كتابة المرأة التي تبنت أفكار الذكور ولغتهم ، إلى أن عدت نفسها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كـ الرجل . ترى دونية نفسها كبدئية مطلقة ، فلا يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع ، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والروضوخ والارتباك ، والتردد والعاطفية واتباع العرف والمقتل⁽²⁾ وهذا ما أدّى إلى بناء قنائية الرجل / المرأة بطريقة ثنائية مشوهة (حدها الأول للرجل الإيجابي ، وحدها الثاني للمرأة السلبية) في الثقافة الذكورية ، كما كشفتها نظرية النقد النسوي على نحو (الفاعلية/السلبية ، الشمس/القمر ، الثقافة/الطبيعة ، النهار/الليل ، الأب/الأم ، الرأس/القلب ، العقلانية/الحسية ، التجريد/التجسيد ، المنطق/ الانفعال ، الشكل/المادة ، المحذب/المقعر ، الخطوة / الأرض ، الحركة / الثبات)⁽³⁾ .

وفي سياق التوصيفات السابقة للكتابة النسوية ونقدها لا يتسنى لنا الحكم حكما مطلقا بأن المغايرة بين الكتابتين النسوية والذكورية قد تحققت فعليا في مشروعاتها الفنية والجمالية ، إذ كل كتابة مهما كان جنسها هي مغايرة / مقابلة للكتابة الأخرى ، ومتناهية / متقاطعة معها في الوقت نفسه ، وهذه هي سنة الإبداع

(1) جوليا كريستيفا : الأنثوي تلك الغريبة فينا ، ص 111-112 .

(2) ميجان الرويلي ، وسعد الساهي : دليل الناقد الأدبي ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، 1995 . ص 161-162 .

(3) ميري حافظ : النظرية النقدية النسوية الحديثة ، في نقض بنية الفكر الأبوي ، ص 36 .

الذي يميز بين المبدعين كأفراد ونصوص ، في حين يجمع بينهما نسبياً كأصاليب واتجاهات ومدارس ، وبالتالي فإن الطريق ليست سهلة أمام النقد النسوي في بلورته للكتابة النسوية الخاصة على الأقل جمالياً .



لو أردنا قراءة النقد النسوي العربي ، والكتابة النسوية العربية في مجمل الأفكار السابقة لوجدنا الحركية النسوية العربية لا تشرق كثيراً من حيث الخط العام عما رسمته نظرية الكتابة النسوية الغربية ، فالثاقفة في هذا الجانب بين الثقافتين الغربية والعربية واضحة لا تحتاج إلى إثبات ، فكل الباحثين يقرون بجوهرية التواصل الثقافي العربي النسوي مع كتابات مجموعة من النساء الغربيات إلى حد امتلاك بعضهن شهرة واسعة لدى جميع كتابات النسويات ، لكن تفتقر الدراسات العربية للتأطير في هذا الجانب ، فلا نكاد نحصل على أكثر من أبحاث قصيرة منشورة في الصحافة العربية تبين العلاقة بين الكتابة النسوية العربية والكتابة النسوية الغربية ، وخاصة في مجال النقد ، لعل أهمها بحث سعاد المانع «النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر»⁽¹⁾ ، وفيه ، كما يتضح من العنوان ، محوران : محور تتحدث فيه الباحثة عن النقد النسوي الغربي واتجاهاته ، وفاعليته في نقد التحيز ضد المرأة في الأدب ، وفي قراءة كتابات المرأة ، وتحديد خصائص لغتها . ومحور آخر هو صدى النقد النسوي الغربي في النقد العربي المعاصر ، وفيه إشكاليات التحيز ضد المرأة ، وكتابة المرأة ، والكتابة والمجد ، إذ ترى الباحثة أن «النقد الأدبي النسوي في الكتابات العربية يظهر بارزاً في جانبين رئيسيين : الأول هو التحيز ضد المرأة في التراث الأدبي والثقافي والشعبي ، ويندرج تحت هذا عد اللغة العربية تحيز ضد المرأة . والثاني : البحث عن سمات لأدب المرأة وكتابة المرأة ، ويرتبط هذا حيناً بالاتجاه الذي ينظر في المضمون والخصائص الأسلوبية ، وحيناً بالاتجاه التحليلي النفسي / اللغوي الذي يمينى دعوى وجود كتابة أنثوية خاصة مصدرها الاختلاف الجسدي بين الرجل والمرأة»⁽²⁾ ، وتخلص الباحثة إلى التأكيد على وجود مستويين في الدراسات النقدية النسوية العربية الموظفة للمفولات

(1) سعاد المانع : نقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، انظر ص 72-104 .

(2) تاريخ نفسه : ص 90 ، وانظر إليين شولتر : نقد نسائي في عالم الفخاء ، تر محمد الدريني ، ثقافة لغالية ، الكويت ، ص 87-91 .

التقديرة النسوية الغربية ، بعضها معنك في التفاعل مع هذه المقولات والتخصص لها وبعضها - وهو الكثير - يبدو فيه سعي حثيث لاستعمال شواهد من التراث أو من اللغة لإثبات صدق مقولة من المقولات⁽¹⁾ . ولا يعني هذا القول أن الكتابة النسوية العربية تابعة للكتابة النسوية الغربية في مجال النقد ، إذ يمكن الحديث عن خصوصيات محلية تبرز شخصية الناقد/الناقدة في إنتاج الخصوصية من خلال ثقافته / ثقافتها المتمدة في التراث ، وأنه من الصعب تهميش كثير من الكتابات النقدية النسوية المحلية ، وإعلان تبعيتها للثقافة النسوية الغربية .

ومع ذلك يبدو من العسير ، أيضا ، أن نجد كتابة نقدية نسوية عربية لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية ، بما يعني تأثرا ملحوظا ، كما هو حال أي مجال آخر من مجالات الكتابة والثقافة العربية الحديثة عموما ، وخاصة في موجة الحداثة⁽²⁾ .

وقد احتفلت الكتابة العربية منذ الثلاثينيات بقراءة العلاقة بين المرأة والأدب متأثرة بالغرب . وبإمكاننا أن نتحدث عن ثلاثة اتجاهات عربية في الكتابة النسوية ، وهي :

1. كتابة المرأة بوصي قلم الذكورة في زمنية ما قبل عصر النهضة : ومثالها الخنساء وليلى الأخيلية ، ورابعة العدوية ، وولادة بنت المستكفي .
 2. كتابة الأنثى في سياقها الرومانسي الملتزم الباحث عن التحرر والمساواة : ومثاله معظم رائدات النهضة ، والكثير من الروائيات والشاعرات ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، حيث أبرزت كتابة المرأة في هذه الفترة معاناتها الذاتية ومطالبها ببعض حقوقها بطريقة «مؤدية» رومانسية .
 3. الكتابة النسوية العربية المجددة للمعركة مع الثقافة الذكورية / المجتمع ، وهنا ما زالت تعد الكتابة النسوية في مستوى أدنى درجة من الكتابة الغربية المتمردة إلى حد التطرف ، ومع ذلك نجد مثالا في كتابات كوليت خوري ، ونوال السعداوي ، وغادة السمان ، وسحر خليفة ، وليلى العلوان ، وفاطمة الرئيسية .
- وكذلك الأمر في النقد ، حيث يمكن الإشارة إلى :

1. نقد المرأة المتصائل مع النقد الذكوري في رؤاه وجمالياته ، إذ يمكن الإشارة إلى

(1) سعاد التاي : النقد الأدبي النسوي في الغرب وإمكاناته في النقد العربي المعاصر ، ص 106 .

(2) لنوسع في أثر النقد الغربي على الكتابة النسوية العربية ، انظر : عفيف فراح : المسار الإبداعي للمرأة

للبنات ، الآداب ، ص 43-51 ، مجبوء فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، ص 7-39 .

أغلب الدراسات النقدية الأكاديمية ، والرسائل الجامعية المعالجة لإشكالية المرأة .
 2. والنقد الأنثوي المساوئي الذي يرى خصوصية المرأة في بعض فضايلها الذاتية
 والرؤية والمحتوى ، والمساواة فيما عدا ذلك ، وهذا النقد هو المكتوب بأيدي أغلب
 الكتابات المبدعات للتعبير عن رفضهن للخصوصية النسوية ، والمناداة بالتوحد
 إنسانيا وجماليا ، ويشارك في هذا النقد بعض النقاد المتأخرين بوحدة اللغة .
 3. والنقد النسوي الإيديولوجي الجمالي ، وهو الذي يقر بانفصال الكتابة السوية
 عن الكتابة الذكورية ، وهو النقد النسوي أنهم في نيار النسوية العربية المعاصرة ،
 حيث عكن أن تشير إلى عدة كتب عربية ، منها « صوت الأنثى : دراسات في
 الكتابة النسوية العربية » (1997) لنازك الأعرجي ، « المرأة في المرأة : دراسة نقدية
 للرواية النسائية في مصر » (1989) وهصورة الرجل في القصص النسائي » (1995)
 لوسن ناجي ، « كلمة المرأة ، جسد المرأة / الهوية الجنسية والخطاب في الكتابة
 العربية - الإسلامية » (1990) « الرجال والنساء والآلهة : نوال السعداوي » وفن
 الأثب النسوي العربي » (1995) (وهما باللغة الإنجليزية) لغدوى ماضي
 دوحلاس ، « المرأة والكتابة ، مؤال الخصوصية / ملاحة الاختلاف » (1994)
 لرشيدة بسمعود ، « أفضل منهم من كتاب « الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة
 والهامش » (1988) محمد نور الدين أفاية « المرأة واللغة » لعبد الله الغدامي ،
 « المرأة في كتاباتها : أنثى بوزجوانية في عالم الرجل » (1986) لأحمد جاسم
 الحميدي ، « 100 عام من الرواية النسائية العربية » (1999) ليثة شعبان .

ونتيجة تكون أغلب الكتب النقدية النسوية الغربية أُنجزت في الثمانينيات⁽¹¹⁾ من

(11) أبرزها : « النسبة - النسبة » النظرية النسوية الأدبية » (1988) لترويل موي ، « سياسات
 الجنسية » (1971) نيكيت ميايت ، « المحنة في العلية : الكتابة والخيال الأدبي » لساندرا
 غيلبرت ، « من أن غويار » ، « نقد النسوي في القصة » (1986) « أدبهن الخاص : كتابات
 بريطانيات » (1977) لالين شولسر ، « المرأة الوليدة حديثا » (1986) لويلين سيكسو وكاترين
 كليمان ، « هذا الجنس الذي ليس بجنس » (1985) للوسي أيرضاري ، « الرغبة في اللغة »
 (1980) « وقوى الخوف » (1982) « ثورة اللغة الشعرية » (1984) لجوليا كرسيفيا . « لغة عصفرة من
 قبل الرجال » (1980) ، « وما فعله الرجال بهن » (1982) « نظريات سوية » (1983) « أساليب الرواية »
 1986 نديل سيمون ، « قصايق الأبيية 1984 » ، « رغبة الأنثى » (1984) لروزليند كاوارد . انظر
 ترويل موي : النسوية والأنثى والأولة ، ص 23-46 .

هذا القرن ، فإن الكتابة النقدية النسوية العربية النوعية والكمية وسياساتها في مقاومة الأبوية ما زالت تعد نواة تواصلية في ثقافتنا العربية التي لم تترجم إلا كتابين أو ثلاثة من الغرب ، ولم تنجز بعد أكثر من عدة كتب ومقالات غير واضحة الجماليات في النقد النسوي ، أغلبها صدر في التسعينيات .

والخلاصة أن من يتبع حركية الكتابة النسوية يجدوها تسير في مسار نفسه الذي صنفت فيه الحركية التطورية لهذه الكتابة من منظور النقد النسوي في الغرب في ثلاث مراحل ، يمكن التأكيد عليها بوضوح على نحو : مرحلة تقليد النساء للرجال في الكتابة ، ومرحلة اكتشاف النساء لأدبهن الخاص الذي عثمت القيم الأبوية على تربيته الشاربيخي والإثنائي وأهميته الفنية ، ومرحلة إعادة التفكير الراديكالي الثوري بضرورة تغيير الأسس الفكرية للدراسة الأدبية التي تستند كلياً إلى التجارب الأدبية الذكورية⁽¹⁾ . ولا غنى لنا عن توضيح هذه المراحل الثلاث عند الكتابة عن المرأة العربية ، كما لا غنى لنا عن التوقف عند المقولة النسوية التي تطالب الرجال بالصمت عندما تتكلم المرأة ، لأن الرجال فرضوا لزمن طويل الصمت على النساء ، فجاءت نظرية الكتابة النسوية الغربية وسيلة لتعليم هؤلاء الرجال الصمت أمام انفتاح المرأة على الكلام من خلال تمردها على الكتابة الذكورية⁽²⁾ .

رابعاً : مواقفنا من الكتابة النسوية في النقد العربي :

ما زال البحث مليحاً لتشكيل السمات المغايرة للكتابة النسوية ، إن وجدت مثلي هذه الكتابة فعلياً في نثر جمالي مقابر لكتابة الآخر ، لا في نثر الدور الجنسوي أو الاجتماعي أو الطبيعي الجسدي للمرأة ، والنشكول للمحتوى المضامين ، ولعل محاولة إبراز مظاهر الخصوصية فيما تقدمه الكتابة النسوية من ميزات خاصة بالمرأة ، دون خلق ثنائية جنسوية ، أو الشعور بالانقسام لدى المرأة في الحياة والكتابة ، أمر لا بد منه في فضاء ظهورجماليات جديدة ، وظهور مصطلحات خاصة نسوية تتحدى السلطة الأبوية ، وتنمرد على العلاقات ، وتحرر جنسياً بجماليات ورؤى خاصة . .

(1) إلين شولز : الثورة النقدية النسائية ، انظر : ص 111-112 .

(2) انظر فكرة كلام المرأة وصمت الرجل :

ولعل منيع الخلافات بين المثقفين في التعامل مع ظاهرة الكتابة النسوية ، يكمن في صعوبة تحديد مقومات الجماليات الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل ، بحيث تظهر الخلافات على أشدها بين فريقين ؛ فريق يرفض مقولات الكتابة النسوية جملة وتفصيلا ، ابتداء من المصطلحات وانتهاء بأية دراسات نقدية تحاول البرهنة على وجود مثل هذه الكتابة المنفصلة عن كتابة الرجل على اعتبار أن الإخفاق التطبيقي في النفيع الجمالي لهذه الكتابة-التي قد تقرأ اجتماعيا ورؤيويًا وحوريًا في السياق النسوي يختلف عن السياق الذكوري كأفكار - يجعل من الصعب أن تقرأ بوصفها فنا مختلفا لكون اللغة واحدة غير قابلة أن تجنس في لغتين .

والفريق الآخر لا يمانع في أن يكون للمرأة كتابة جمالية فنية خاصة بها ، كما هو وضعها الخاص اجتماعيا ، بحكم خصوصيتها التي تختلف عن خصوصية الرجل ، ولكونها تستطيع أن تطرح أدبا لا يستطيع الرجل إطلاقا أن يطرحه لأنه ليس من صميم تجربته ، وبالمذاق طرح خصوصيات المرأة الطبيعية في الشكل ، والنفسية ، والولادة ، والرضاعة ، والحيض ، والعذرية ، والتربية . . الخ ، أو المنتجة من خلال ثقافتها وتكوينها النفسي في البور الاجتماعي والثقافي .

وبكل تأكيد هناك فريق ثالث غير مبال بهذه الإشكالية عندما تطرح عليه أو يتواجه معها ، بما يجعل له طابع المرونة في طروحاته التي لا تمانع من وجود فوارق بين كتابتين ، ولكنها فوارق محدودة لا تصل إلى درجة كسر جماليات الكتابة الأم ، وآلياتها الفنية المتوحدة بغض النظر عن كاتبها أو كاتبتها اللذين يمكن قتلهما وإغفالهما كليًا كما جاء في نظرية موت المؤلف في بعض المنهجيات البنوية المعاصرة التي احتفلت كثيرا بنصوصية النصوص ومستوياتها اللغوية الفاعلة ، وسيميائياتها ، بعيدا عن المرجعية والتأليف .

سنحاول طرح بعض تضاييا نظرة المثقفين ورؤاهم تجاه الكتابة النسوية ؛ بموقفيهما ؛ الموقف المؤيد الساعى إلى ضرورة تكريس هذه الكتابة والتنظير لخصوصياتها ، والموقف الآخر الذي لا يقر إمكانية الفصل هذه ، لكون المساواة بين الجنسين أساس العملية الإبداعية التي تتجلى فيها اللغة على حساب الجنس ؛ خاصة أن الكتابة النسوية لا تفضي في المقابل إلى تكريس كتابة ذكورية .

أ. الموقف المعارض للفصل بين الكتابيتين :

تري المقولات النسبية الجنسية أن الذكر المحض معدوم كالأُنثى العصرف . والذكر المحض سيكون ضربا من الغول المتفجر على نحو مستمر بضروب العدوانية والنزو والغضب ، وموجودا في منتهى الرعونة لا يتصرف إلا بالهجوم والدغ . والأُنثى العصرف ستكون يركة هائلة ولا متميزة ، وآلة تكاثر كمثكة غل . فلكي يصبح الذكر رجلا والأُنثى امرأة لا بد إذن من أن يتصف كل منهما بشيء من الآخر⁽¹⁾ . وفي هذه الرؤية صياغة ضرورية لمسألة التداخل بين الذكوري والأنثوي في الشخص الواحد ، بحيث تغلب الرجولة على الأنوثة في الذكر ، والعكس صحيح ، وأن الاختلال في هذا التوازن هو الذي ينتج شخصيات غريبة ، مثل : المرأة المشرجلة ، والرجل «المستنوق» ، والخنثى . . الخ .

وفي ضوء التداخل بين الأنوثة والذكورة في الشخصية سواء أكانت رجلا أم امرأة ، تغيب أسطورة نقاء الجنس أو النوع ، وتحل مكانها فكرة التداخل بنسب متفاوتة .

ولما كانت المشكلة الحقيقية ، من وجهة النظر النسوية ، تكمن في عدم إعطاء الجسد الأنثوي تحديدا قيمه الفكرية والجمالية الإنسانية في ثقافة الذكورة ، فإن المشكلة لا تنحصر في وجود كتابة نسوية أو عدم وجودها ، بقدر كونها مشكلة الانفصام بين الجسد والفكر ، هذه الفجوة التي تتمثل في لغتنا الكلامية ، بحيث نرى الرجال والنساء على السواء ، ضحايا بعضهم البعض ، وهم على السواء أيضا ضحايا حرماتهم من لغة حياتية⁽²⁾ « مشتركة » ، مما يعني ، من وجهة النظر هذه ، عجز الرجال والنساء معا عن الوصول إلى الكتابة الحلم المنتجة للذات والحياة ، بعد إغفال خصوصية الجسد ، وكلمته التي يمكن تصورها في صورة الكلمة / الروح «الأُنثى القادرة على أن تكون أم العالم ، وبالتالي أيضا خالقة الذكورة»⁽³⁾ ؛ إحالة إلى عالم المرأة الأسطوري في تنبي اللغة كأهم وحيدة /إنسان تحضن العالم بما فيه الذكورة ، لا كذب ذكوري اضبطهادي ، يهش المرأة ويغيبها .

(1) باسمة تيلي : سيكولوجية المرأة ، ص 249 .

(2) شاتال شواف : الجسد والكلمة ، ص 54-55 .

(3) ليلى الطيبي : جملة 220 ، مجلة الكتابة ، العدد الأول ، كانون الأول 1993 ، ص 19 .

ومع غياب المرأة حدث غياب لغتها ، ولكنها ما أن حضرت لتدريس حياتها المعاصرة في سياق الحرية الثقافية النسبية ، حتى صاحب هذا الحضور إشكالية لغة خاصة بالمرأة ، وحضرت مع هذه الإشكالية مقولات رفض خصوصية المرأة في الكتابة ؛ إذ تستعرض التقادة العراقية نازك الأعرجي أهداف فئتين المعارضين المرافضين لمصطلحات نظرية الكتابة النسوية ، فتراهم أربعة مستويات تستهدف اضطهاد هذه الخصوصية في كتابة المرأة⁽¹⁾ :

✦ مستوى المحافظة على وضع المرأة الذنوبي المستقر اجتماعيا وقانونيا وعرفيا في ثقافة الرحمة ، أو بحجة وهم السعي إلى مساواة المرأة للرجل في الثقافة اليسارية .

✦ مستوى الثقافة التي تدمج الأدب النسوي في مصطلح « الأدب الإنساني » الشامل ، بما يحمله هذا التصور من خدعة تهدف إلى إرضاء نزعة التفوق لدى الرجل المثقف ، ومحافظته على الوجود النسوي الخجول المتوجس في الحركة الثقافية الإنسانية .

✦ مستوى نقدي أدبي يرفض المصطلح بمجمله محافظة على الركود النقدي السائد ورفضاً للتواصل الثقافي النجس بحيوية في الثقافة الغربية .

✦ مستوى الأدبيات أنفسهم اللواتي ما أن تسأل الواحدة منهم عن الأدب النسوي حتى ترفضه ، ولسان حالها يقول : « ليس هناك أدب نسوي .. أنا أكتب أدباً إنسانياً » . والكتابة هنا في هذا الرفض - من وجهة نظر الأعرجي - تخرص على تأكيد تمييزها لحماية الذكر لها ؛ لأنها تخشى إن هي اعزلت أن تتميز في الواقع تحت نسبة ذات صلة بجنسها ، بما يشعرها بخوف فقدان حماية الرجل ، التي هي دائماً بالنسبة لها حماية مشروطة بالانصياع ، في الثقافة - كما في البيت ، والمجتمع - .

وبغض النظر عن اتفاقنا ، أو اختلافنا مع هذه الأفكار التي قد تبدو متطرفة في تصورنا لهذه الإشكالية ، فإن المسألة الرئيسة في تبني أفكار الرفض غالباً ما تفسر من منطلق كون الكتابة النسوية لا تحمل خصوصيات فنية أو جمالية ، وأن اكتساب هذا المصطلح لبعض الرؤى والأفكار في المضامين ، لا يبرر القسمة فعلياً .

(1) نازك الأعرجي : صوت الأناثي ، : النظر من 5-10 ، والنص المقطع من 8

ولعل الكتابات ، كما أشرنا ، عن الأكثر رفضا لسياق انضمامهن تحت سقف النسوي ، لأسباب عديدة ، أبرزها : التخوف من التصنيف الدوني ، إذ رفضت لطيفة الزيات في مطلع الستينيات - على سبيل المثال - أن تدرج في قائمة الأدب النسوي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري ، حيث كانت الثقافة الذكورية تترى كتابة المرأة انعكاسا سطحيًا وعاطفيًا لتجربتها الأنثوية التي لا تلائم هموم الرجل أو المؤسسة المهنية والوطنية تضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها . وكان العائق الأول والرئيس الذي يحد من فاعلية المرأة هو أنوثتها التي حققت إبداعها من جهة وعوقته من جهة ثانية⁽¹⁾ . وجعلت هذه الثقافة كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهمة كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية ، مما دفع المرأة إلى الشعور بالغين في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة ، فكيف إذا صُنفت على أساس الكتابة النسوية التي تحولها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي .

توقف بعض الأدباء والنقاد منذ الستينيات تحديدا تجاه مصطلحات الكتابة النسوية وفئات غير مؤيدة ، ليس من منطلق تكريس الهيمنة الذكورية كما تتصور نازك الأعرابي ، وإنما من منطلق تجميد الوحدة الانعلاجية بين الجنسين في فعل الكتابة ، خاصة أن بعض المثقفين والكتاب من الذكور كانوا من أنصار تحرير المرأة عبر العصور ، وسعوا إلى ضرورة مساواتها الاجتماعية بالرجل . يضاف إلى ذلك أنهم لم يعترفوا بوجود أليات فنية في أدب المرأة تختلف عن أدب الرجل ، وإن كانت

(1) بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مواقف ، أنظر : ص 211-213 .

وتعد خديجة رفيق من الكتابات القنوتية أحسن المصطلح إلى كتابة مليلية ، حيث فهمت النسوية على أساس أنها صفة سلبية سمي بها أدب المرأة ما قبل جراحة المرأة في الكتابة بمعنى الكتابة النسوية هي تلك الكتابة التي قُبلت بقيود كثيرة عاشتها المرأة العربية قبل الستينيات من هذا القرن ، حيث بعد الثمانينيات بدأت المرأة في كتابتها تدخل دائرة حرية التعبير عن أي موضوع تريده مثلها مثل الرجل . جراحة وثقة بالنفس ، وهنا ترفض أدبيات كثيرات المصطلح لأنه ضد المساواة بالرجل ، ويحدد من حرية المرأة التي تسمى إلى التحلص من حجب المجتمع الذي سكنها مشات المسين ، انظر خديجة رفيق : مع الأدب النسوي ، المواقف : السنة الأولى ، العدد الرابع ، 1988 ، ص

الاختلافات النفسية والاجتماعية والثقافية موجودة بين الجنسين في عرفهم . وقد استطاع الرجل نفسه في كتابته أن يغفل داخل نفسية المرأة ، وبالتالي يبدو من الصعب أن نصف كتابة الرجل هذه بأنها كتابة نسوية ؛ وعلى هذا النحو تتعسر المواءمة الثقافية مع مصطلحات : أدب نسوي ، أو كتابة نسوية ، أو نقد نسوي ، أو إيدولوجيا نسوية . . ذات خصوصيات منفصلة ، لأن هذا المطلق في الفصل بين الكتّابين هو تعميق لعدم المساواة بينهما ، وإلغاء لمشروعية الأعمال الفنية الموحدة على غرار قبة العمل الأدبي التي تميز بين النصوص بمعايير الجودة والريادة على أقل تقدير .

ومن خلال هذا الوعي لا يجد الروائي السوري نبيل سليمان ، على سبيل المثال ، أية مفارقة بين الروائي والروائية إلا من ناحية الظروف الاجتماعية ، فالمرأة العربية من وجهة نظره إمكانية كالرجل ، ليس كفاصة أو روائية فحسب ، بل في أي مجال وعلى أي مستوى . . إن أعمال عبادة السمان ، عروسة النالوتي ، سحر خليفة ، ليانة بدر ، آسيا جبار وسواهن تقف على قدم المساواة مع أعمال الكتّاب العرب الذكور . والفرق الروائي التي يمكن أن تلاحظ مثلاً بين منيف وسحر خليفة ، كالفرق التي يمكن أن تلاحظ بين منيف وصحفوظ أو بين سحر خليفة وكوليت خوري⁽¹⁾ .

وتذهب ريتا عوض ، أيضاً ، إلى القول بأن المرأة حققت مساواتها بالرجل في الحرية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج مما حقق لها إنسانيتها في المجتمع ، وبذلك يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي بشي بأن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية ، بينما من المفترض - بعد مرور زمن لا يعد قصيراً على اقترحام المرأة عالم الإبداع والمجازاتها فيه - أن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمراً اعتيادياً ، فإبداع المرأة كإبداع الرجل ، صيغة إنسانية للتجاوز مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي . وهذا

(1) نبيل سليمان - حوارات وجهادات : دار الحوار ، سوريا ، 1995 ، ص 188-189 . ومع ذلك كتب نبيل سليمان فيما بعد عن خصوصية المرأة في الكتابة : فقال : «أمة خصوصية أنثوية ما ، شأنها شأن الخصوصية الذكورية : علامة اختلاف ، وليس معياراً أو قيمة أو امتيازاً أو نقصاً» انظر كتابه : «بناء البيان الروائي» ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1998 ، ص 39 . ومقالته التي اقتبس منها هذا النص بعنوان «تأثير الرواية» ص 39-45 .

التوجه بشي أيضا بأن المرأة لم تقتنع غلام الافتتاح بمساواتها بالرجل ، وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية ، تكشف إقرارا - ولو ضمنيًا - بدونيةها ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة للانقسام الجنسي والمتعالية عليه⁽¹⁾ . وهذا الرقص الذي تتصوره ريتا عوض لا ينشأ من النظرة إلى «محتوى» العمل الأدبي ودوره الاجتماعي ، وإنما من تقاليد العمل الفنية والأدبية .

نفهم من هذا الطرح أن الأدب النسوي اصطلاح مشروع عندما يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ البشري . . فيمثل استجابة لما نبدعه المرأة من حيث هي امرأة في ضوء النظرة الرومانسية للإبداع الذي يعد : تعبيرًا شخصيًا ، وخلقًا ذاتيًا ، ووصفًا للمشاعر ، وإفصاحًا عن المواقف ، في حين قامت المذاهب الفنية والتقنية الحديثة على كون الإبداع خلق ضمن تقاليد فنية وأدبية جعلت التراث الأدبي كلاً متكاملًا ، وجعلت اللغة هي التي تتكلم . وهنا توظف ريتا عوض النهج البنوي الذي يرفض النقد النسوي والكتابة النسوية ، لسبب أن البنوية تتعامل مع لغة أدبية لا لغة جسدية⁽²⁾ ، مستفيدة في توضيح رأيها من الرؤية الماركسية لإنسانية الأدب .

وكذلك اعتقد حسام الخطيب أن مصطلح الأدب النسوي يتحدد من خلال التصنيف الجنسوي ، لا من خلال خصوصية المضمون وطريقة المعالجة ، مما يترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لكل هذا المصطلح ضئيلة جدًا ، ويستثنى من هذه الضائفة كون المصطلح : قد يعكس إيجابيًا مشكلات المرأة الخاصة التي تكسب الكتابة ، ثم هذا المصطلح المشروع من خلال ثلاث نقاط :

❖ لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسويًا ، والعامل المرجح هو المضمون وطريقة المعالجة .

❖ ليست معالجة الموضوعات النسائية حكمًا على النساء ، وإنما يشاركهن أدباء كثيرون اهتمامًا بقضايا المرأة وسينكولوجيتها .

❖ تتضاءل الأهمية الذاتية لخصوصية المرأة في الكتابة ، كلما تقدم المجتمع أو ازداد وعيه الاجتماعي ، وتلاشى هذه الأهمية بعد حل مشكلة اضطهاد المرأة نهائيًا⁽³⁾ .

(1) ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبي ، مجلة العربية للثقافة ، ص 203

(2) المرجع نفسه ، انظر المساواة بين الجنسين في الكتابة ، ص 198-205 .

(3) حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة المعرفة ، ج 166 ، ص 79-80 .

والفكرة نفسها التي أشار إليها حسام الخطيب نجدها عند غالي شكري الذي يؤكد خصوصية «الأدب الانقضيائي» أو «أدب الحريم» في حال تخلف الرؤى الاجتماعية، إذ يرى أنه «لا يكون هناك أدب نسائي، إذا كان هناك انتقال من حرية الجسد وحرية الروح وحرية الأنثى إلى حرية الإنسان وحرية المجتمع»⁽¹⁾.

وتعد سلمى الخضراء الجيوسي تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي تقسيماً خاطئاً ومعوّجاً، لأنه لا يحافظ على استقامة الأمور من وجهة نظرها، إذ القضية يجب ألا تؤخذ من منظور جنس الكاتب، بل تؤخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء، في المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان الكاتب أدبياً أم أدبية، ويؤكد فكرتها هذه، في الندوة نفسها، سمير سرحان وسكيئة فؤاد⁽²⁾.

وترفض عادة السمان من حيث المبدأ أن تصنف الكتابة إلى نسائية ورجالية، لأن هذا التصنيف من وجهة نظرها يعني في التفكير الشرقي أن «الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي» وأن «زوج ذوات تاء التأنيث» في حظيرة الأدب النسوي لا يعني أية قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النهضة، لكنها تعترف بوجود خصوصية للأدب النسوي الذي يكشف دوماً بطلاً متوترة، تطالب بحقوقها، وتكذب عن تجاربها⁽³⁾.

أما الروائية المخربة خنانة بتونة، فترفض هذا التصنيف وتعدّه تصنيفاً «رجالياً» من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، مشيرة أن الإنتاج الأدبي يقدم نفسه دون اعتبار للعلم سواء أكان رجالياً أم نسائياً⁽⁴⁾.

(1) غالي شكري: عادة السمان بلا اجتهاد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص385.

(2) إيمان أنور عبد الله: ندوة عن أدب المرأة العربية، المحلة العربية، ج81، السنة8، يوليو 1984، انظر ص92-93.

(3) حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سوريا: لقراءة، هامش إجابة عادة السمان على سؤال القصة النسائية للخبز صحيفة الأنوار الأدبي، العدد366، ص81.

(4) نول شاورول: علامات في الثقافة النظرية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص57.

وكذلك ينفي شمس الدين موسى « الأدب النسوي » جملة وتفصيلا ، كما يوضح في قوله : « لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب ، بوصفه أدبا للرجل ، أو أدبا للمرأة ، طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة . لأن كليهما إنسان ، ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر⁽¹⁾ » . ويصوغ مبعث أسباب تحول دون « أدب نسائي » أو « رواية نسائية » ، وهي باختصار : التشابه في الظروف الموضوعية التي يعيشها الكاتب والكاتبة معا ، وعدم وجود موضوعات خاصة بالنساء لم يستطع الرجال الخوض فيها ، والتشابه في الانكباب على الذات في أعمال الرجال والنساء معا ، مما يجعل من الانكباب ليس مختصا بالمرأة دون الرجل ، وعدم وجود تجربة نسوية عربية تمت بعضها من بعض تاريخيا ، وتشابه الرجال والنساء في ارتياد الجديد ، وفتح المهوم الاجتماعية في كلتا الكتاتبتين معا ، ولم تقتصر صفة التمرد أو ممارسة الحرية في كتابة النساء على التحرر من قيد الرجل ، وإنما تجاوزت ذلك إلى التحرر للحياة كلها واقعا ، ووطنا ، ونفسا ، ومشاعرا⁽²⁾ .

وتؤكد نسيئة إبراهيم على إنسانية الكتابة النسوية المتجاوزة لمشكلات المرأة الخاصة ، حيث تقول : « هنالك إبداعات للمرأة ، تتجاوز المشكلة النسائية ، إلى كونها إنسانا يعيش الحياة بأبعادها المختلفة ، محتكة بالعالم الذي تعيش فيه ، وترصد كل ما في الحياة من مشاكل وقضايا لتعبر عنها⁽³⁾ » . مما يؤكد إنسانية الكتابة الطريق الأضيق من الفصل بين الكتاتبتين .

ولو تتبعنا الكثير من المقولات التي تصف إشكالية الفصل هذه بوصفها تصنيفا سلبيا ، لوجدنا بعض الآراء التي تحتزل هذا المصطلح في تعبيرات قاسية مكثفة دالة ، منها : أنه « لعنة جديدة » و« قرف » يسعى إلى أن يجرده المرأة من كونها « كاتبة » لا

(1) شمس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 11 .

(2) المرجع نفسه ، انظر ص 9-15 ، والنص والمقتبس ص 16 .

(3) مجلة الأسبوع العربي ، العدد 1634 ، 4 شباط ، 1993 م ..

يريد أن يذكر نفسه امرأة⁽¹⁾، وتسمية «اعتباطية»⁽²⁾، ولا تخبط» أو «نزعة نسوية متخبطة تؤكد العنصرية»⁽³⁾، وهو أيضاً يريد أن يسلب ألف رجل يعيشون داخل المرأة، ليحولوها إلى وجه أنثى⁽⁴⁾، أو موضوع «مفتعل» في فضاء عدم وجود خصوصية لأي نوع من الأدب⁽⁵⁾.

ما سبق يقدم مبررات عديدة يمكن أن تكون صالحة ومنطقية لرفض الأدب النسوي عندما يتعلق الأمر بتجربة المرأة المشابهة لتجربة الرجل في الحياة والكتابة معا، لكن التبرير يصبح صعباً عندما نجد كتابة نسوية تطرح خطأ واضحاً ضد أية سلطة أبوية ذكورية، وبجماليات خاصة، نجد أبعادها في الموقف المؤيد، وفي التأسيس نظرياً لخصوصية هذه الكتابة.

ب. الموقف المؤيد للكتابة النسوية :

إن وجود الموقف المعارض للكتابة النسوية لم يمنع من وجود أصوات عديدة نسوية ورجالية عربية تحمست باعتدال أو بشدة لمصطلحات هذه الكتابة. ففي الوقت الذي حمل طرح مصطلح الكتابة النسوية معنى كل ما نكتبه أية امرأة، على وجه العموم، بحجة أنها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية من أي رجل مهما كانت إمكانياته المتاحة نفسياً للكتابة عن المرأة، فقد حمل المصنى الآخر الإنشائي الخاص بإيديولوجيا نسوية محاربة لهيمنة الثقافة الذكورية، وفي هذا المصنى بشد صوت المرأة فاعلاً في احتفاليته بالمصطلح النسوي بوصفه إيديولوجياً ثقافية اجتماعية نسوية تقف في وجه إيديولوجيا ذكورية ثقافية اجتماعية مهيمنة، على النحو الذي نفهمه من النصين التاليين: تقول إحدى الكاتبات عن علاقتها

(1) خليل قنديل: مواجهة مع القاصة بسمة تدر، مجلة الجديد، في عالم الكتب والكتابات، ع 211،

شتاء 1998، ص 97.

(2) مروان الفزري ومحمد علي وغلاني: الكاتبات السوريات 1893-1987، ص 113، 155.

(3) فيحاء عبد الهادي: تنازع المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص 89-90.

(4) الجديد: الشهيد النسائي الروائي العربي: ثورة على سيطرة الرجل، أم ثورة على خصوص المرأة، مجلة

الجديد في عالم الكتب والكتابات، العدد 17، ربيع 1998، ص 26.

(5) المرجع نفسه، ص 37.

بمصطلح الكتابة النسوية : «يعني بشكل خاص كل مصطلح جديد يعبر عن مفهوم الكتابة النسوية ، وإن كانت الكتابة نفسها ليست في حاجة للمفردة في استخدام المصطلحات ، لأنها كتابة غارقة تعبر عن نفسها ، وقادرة على الاستمرار والنمو والتغوق⁽¹⁾ . وإلى مثل هذا القول تذهب كاتبة أخرى فتصف الكتابة النسوية بقولها : «هي تجربة مضايقة لكل ما اعتاده القارئ العربي ، ومخالفة لثقافته الطويل ، ولكل الصور النمطية التي كانت من نصيب المرأة⁽²⁾ .

يبدو أن المعنيين (العام والخاص) اللذين يفصلان بين كاتبين (ذكورية وأنثوية) سيعملان دوماً بطريقتين مختلفتين : الأولى عامة ، ترى «أن المرأة القدر وأنجز وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع ينسجم بالوجدانية ، وكانت الأنا المرتبطة بالاحساس هي بذرة النور ، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من تضيّع فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها إذا توفرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل أدق الاحساس والمواقف دون سوارية أو تحايل أو خجل» . وفي هذا القول نجد تصنيفاً لأدبين - شاء المدارس أم أس - ما دام الحديث هنا عن أدب خاص بالمرأة⁽³⁾ . والثانية ، خاصة ، تتجاوز هذا الإقرار العفوي بوجود كتابة نسوية وجدانية ، وتنطلق من كون التاريخ الذكوري ارتكب مأساة كثيرة بحق المرأة/الأنثى ، مما جعل مصطلح «النسوي» يستمد قيمته الخاصة ، وقايلته الجديدة ، حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة ، بوصفها كانت مستلبة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد ، فتكون كتابتها الجديدة ذات صفات نضالية ، على نحو عناوين : «واقع جديد للمرأة / الكتلة الجماعية والنساذج المنفردة / رؤية جديدة لكيونيتها منهصاعة ومتفاحضة مع الواقع / وضوح لمضلات وجودها/ أدوات تعبير متقدمة في البناء والأسلوب واللغة / نفاذ بصيرة مدعومة بشجاعة مسئولة/نتاج مرحلة زمنية طويلة وغنية من التجاوز

(1) المرجع نفسه ، ص 38 .

(2) المرجع نفسه ، ص 39 .

(3) أنور الخطيب : أدب المرأة في الإمارات (القصص القصيرة) ، ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات

النفسية والرواية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ج 3 ، دار الحوار ، بيروت ، 1992 ، ص 27 .

لبدایات الأدب الطليعی الأنثوي⁽¹⁾ . ومن خلال هذا التصور یصبح هدف الكتابة النسوية أن تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرغی ، ليس من أجل الانفصالية من الأدب مقابل الأدب الرجالي ، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة ، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة ، لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تطوير البنية الكلية للثقافة المجتمع ، ومن ثم لينتمي إلى الثقافة⁽²⁾ .

فالتأييد - كما يتضح - ذو ملامح جنسوية من جهة في العموميات الحياتية ، وأخرى ثورية في الخصوصيات الثقافية ، وثالثة بيولوجية ذاتية يتصورها بعض النقاد دونية بطريقة أو بأخرى ؛ حيث الاعتراف بسيادة الذكورة مقابل جمالية الأنوثة ؛ إذ يرى يوسف عز الدين أن الفصل بين الكتابتين ضروري من منطلق اختلاف الدور الطبيعي لكل منهما عن الآخر ، وبالتالي تصبح المساواة - من وجهة نظره - بين الرجل والمرأة هدرا لكرامة المرأة التي عليها أن تعترف بأن الرجل خلق متفوقا عليها في الكتابة والحياة والنبوغ ، بل وفي بعض شئون المرأة مثل تفوق عمال الأزياء والطباخين ، وأن أنوثة المرأة بالتالي هي أهم عند الرجل من شاعريتها ، وأن عليها ألا تفرط بهذه الأنوثة على حساب أي شيء في الوجود⁽³⁾ . ومعنى ذلك أن كتابة المرأة ، يجب أن تبرز أنوثتها بالدرجة الأولى ، لا أن تحاربها ، وأن تعترف بثانويتها قياسا للكتابة الذكورية جماليا وفنيا .

وهذا الموقف الجنسوي الدوني هو ما ترفضه أية كاتبة ، في حين قد تؤيده بعض الكاتبات ، لكن مجمل التوافق مع مصطلح الكتابة النسوية يتشكل نسويا في ضوء قيمه الإنسانية والإبداعية التي لا تعني في أية حال من الأحوال دونية ما ؛ نقول حمدة خميس في ذلك : « إن أدب المرأة - واقعا ومصطلحا - ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنقاد . إذ إنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته . كما إنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة

(1) نازك الغريجي : صوت الأنثى ، ص 33 .

(2) المرجع نفسه : ص 36 .

(3) يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ، ص 261-262 .

مغايرة ولغة ويغني ويتكامل معه . وهو أيضا خطاب يهوض وتنبؤ⁽¹⁾ .
ويجبي ، التأييد أيضا للكتابة النسوية ، مشروطا بضرورة القراءات التطبيقية لبناء
نظرية ثقافية نسوية ، وتخليص مصطلح النسوية من أية سلبيات تلحق به خاصة
دونية أو خاصة فوقية ، وخاصة نفي ما يتبادر إلى الأذهان من أن الكتابة النسوية
صفة سلبية عموما ، لذلك وجدنا بعض الناقدات النسويات يسعين إلى نفي هذا
التوهم مؤكداً على أن صفة النسوية لا تحد من رؤية شمولية أو عميقة في العمل
الروائي النسوي على سبيل المثال ، حيث نصف بنيتة شعبان العمل الروائي النسوي
بأنه « يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها ، وللمعزى
العبد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة (. . .) » فهم ما ساهمت به الحساسية
النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل
ولا شك من هذه الصفة « نسائي » صفة قيمة ، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من
أن يخشينها ويتجنبنها . وتنايع حديثها قائلة : « علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب
النسائي العربي عن خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة وعميقة وهادئة » ، وليس من
خلال تديد مقولات منهكة وعقيمة . حينئذ قد نشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق
صفة نسائي بكتاباتهم ، وقد نصيف الجديد والغني إلى الأدب العربي من خلال
رقده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومعزاه⁽²⁾ .
وفي كثير من الأقوال المنشورة المؤيدة للفصل بين الكاتبتين إشعار بأن الكتابة
النسوية لم تعد تطرح في سياق غير حميمي بالنسبة لبعض الكاتبات ، بل إن عدم
الاعتراف بالمصطلح يعد عند بعضهن هروبا لا مبرر له كما ترى ديزي الأمير ، كما
تقبله الكاتبة لأنه يحقق وجوده من خلال الوجدانيات والطباع ، الخصوصية الطبيعية

(1) حميدة حميمي : هي مفهوم الأدب النسائي ، جريدة الجزيرة ، العدد 8893 ، 1997/2/2 .

(2) بشيمة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ، ص 332-333 .

للمرأة كما تصورت ذلك ألفة الأدبي وأملّي نصر الله⁽¹⁾.

ونظر بعض الكتاب نظرة إيجابية من خلال ضرورة التعامل مع هذا المصطلح (الكتابة النسوية) بوعي ثقافي يعطي للمرأة نكهة الخصوصية على الأقل في مستوى الرؤية التي براها غيب محفوظ تنطلق أساسا بوصفها رؤية أُنثوية في الأدب والحياة، فكان لتحور المرأة بصمات واضحة على العمق الذي عاجلت به الأدب وفنسيته الاجتماعية⁽²⁾. ومن هذا الموقف تكون الرؤية النسوية قيمة لا بد منها لإعادة قراءة الحياة والكتابة والتاريخ، التعرف على أفكار الخصوصية النسوية.

(1) انظر رأي لحبيب محفوظ: إيمان أنور عبد الله، «أخوة العربية» وبدوة عن أدب المرأة العربية: الحياة العربية، ج 8، المدة 8، يوليو 1994، ص 92. كما تذكر نتيج العديد من الآراء المنشورة المؤيدة بتفاوت الكتابة النسوية في الكثير من المراجع العربية، نذكر منها على سبيل المثال: من الكتب: جوزيف زيدان، «مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث»، جدة النادي الأدبي الثقافي: 1986، ص 357. تحليل أحمد خليل، «المرأة العربية وقضايا التعبير»، بحث اجتماعي في تاريخ الفكر النسائي، بيروت، دار الطليعة، 1985، 161 ص. بدوي طبانة، «أدب المرأة العراقية في القرن العشرين»، بيروت، دار الثقافة، 1974، ص 223. فليلى محمد صالح: «أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي»، الكويت، ذات السلاسل، 1987، ص 437. ومن المقالات: محمد حسن عبد الله، «أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي»، مجلة دراسات الخليج، والجزيرة العربية، ج 40، أكتوبر 1984، ص 273-280. محمد المشايخ: «ماذا عن أدب المرأة الأردنية»، مجلة العربية، ج 118، يوليو 1987، ص 62-63. «مكتبة قزاق: حوار حول الأدب النسائي»، المهمل، ج 10، ديسمبر 1984، ص 150-153. عائدة مطرجي إدريس: «أدب المرأة والجمع العربي»، مجلة الآداب، ج 10، أكتوبر 1988، ص 11-12. رجاء النقاش: «سميرة عزيم والأدب النسائي»، الآداب، ج 16، يناير 1968، ص 39-41. سامية أسعد: «المرأة باقة وثائق»، مجلة العربي، ج 26، فبراير 1981، ص 110-115. بينة شعبان: «بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنجليزي»، غداة السمك وفرجينيا وولف، الموقف الأدبي، ج 180، نوفمبر 1986، ص 64-66. محمد كرد علي: «تاريخ الأدب النسوي في فرنسا»، مجلة الرسالة، ج 135، يناير 1936، ص 51-53. وم 133، يناير 1936، ص 99-101. ودك سكتافين: «أدب المرأة في قديمه وحديثه»، الرسالة، ج 111، أبريل 1965، ص 40-41. مصطفى السحرني: «طبيعة الأدب النسوي المعاصر»، الرسالة، ج 115، مايو 1967، ص 28-31. مجلة المربي.

الكتابة والمرأة في الغرب غودجا، مجلة المهمل، ج 535، سبتمبر 1996، ص 154-161.

(2) أحمد الحمدي: «المرأة في كتابتها أثنى بورجوازية في عالم الرجل»، ص 13-14.

خاتمة : خلاصة :

إن الكتابة النسوية العربية إشكالية مهمة يمكن طرحها في نسقي العام والخاص ، فهي من خلال الخاص تحمل ملامح مشتركة تشترك فيها جماعة النساء كما يشترك كتاب أية أمة أو أي جنس بملامح مشتركة ، وهذا الاشتراك الخاص لا يكسر حقيقة أن الجماليات العامة للغة قد تكون في عمومياتها واحدة بين لغتي الرجال والنساء في سياق العام .

ولعل الجمالية الخاصة بالنساء ، تنشأ من رؤيتهن الحكومة بأوضاعهن شديدة الخصوصية ، والمتعلقة بالتكوين النقابي الأنثوي للمرأة ، والذي قد لا يخطر بذهن الرجل عند معالجته للشخصية النسوية في كتابته . ويمكن أن ينجر هذا الكلام على الكثير من الخصائص الأخرى كالنفسية والجسدية والاجتماعية والاقتصادية والتربوية . . التي تجعل تكوين المرأة الكلي مختلفا عن تكوين الرجل في الحياة أولا ، ثم في الإبداع ثانيا .

ومن هذه الناحية نعدو الكتابة النسوية حاملة لمذور ثورة رؤوية لتغيير نمطية النشؤ التي رسمت للمرأة في كتابة الذكور أو في الكتابة النسوية نفسها التي تتوافق مع الكتابة الذكورية ، وعلى هذا الأساس تعد كتابة المرأة «متميزة إما بتشخيص إجمالي لاغتراب المرأة واستبطانها لميزان القوى الرافق ، وإما بموقف التمرد والمطالبة بالحقوق⁽¹⁾ داخل البنية الاجتماعية .

إن تفعيل قضايا المرأة الاجتماعية والنفسية داخل أدب المرأة جاء بشكل أعسر مما طرح في الأدب الذكوري الذي كان لفترة طويلة يتبنى قضايا المرأة وحقوقها في المساواة والتعليم والحرية والاختيار والمشاركة في السياسة والإبداع ، كما اتضح ذلك في كتابات رواد النهضة العربية الحديثة أمثال رفاعة الطهطاوي ، وقاسم أمين ، وبطرس البستاني ، وفرح أنطون ، ونفولا الحداد . . وكان كتابا قاسم أمين «تحرير المرأة» (1899) ، و«المرأة الجديدة» (1901) البداية العربية الفعلية للذكورية في فضاء السعي إلى تحرير المرأة من كثير من العادات والتقاليد والقيم التي أحكمت حولها كأنتى قاصر يلتقطها سيدها أنثى شاء ، حتى غدت : «أسيرة تركيبها الطبيعي الذي يجعلها

(1) عبد الكبير الخطيبي . فن الكتابة والتجربة ، ترجمته براءة ، دار العودة ، بيروت : 1981 ، ص

في نظر الرواية الشعبي تحقق معظم أغراضها بواسطة : «غراء جمالها» ، وسحر بشرتها ، ولون عينيها ، وشعرها الطويل الفاحم ، وقامتها المشوكة التي تشبه عود الخيزران⁽⁹²⁾ . الأمر الذي جعل النساء المناديات بضرورة وجود كتابة نسوية معهن الحق في إعلانهن الحرب على التاريخ الذكوري الذي عذب النساء ، وجعل رجال الفن ، كرجال الحياة ، يقطعون أجسادهن ، بل جعل النساء الكاتبات انتهادنات مع الرجال والمناديات بالمساواة بين الكاتبين ، يحاولن المبالغة الترجسية في « مسح التصنيف البطرياركي (الأيوي) » من التاريخ والأدب⁽⁹³⁾ ، لصالح تكريس القيم الذكورية .

ومن ناحية أخرى فإن التشكيل الجمالي أو الفني العام للكتابة النسوية في الرواية والأجناس الأدبية الأخرى ما زال يمثل المأزق النظري للكتابة النسوية . بل لعل تعاطف المجتمع الثقافي العربي الآن مع كتابة المرأة أساء إلى هذه الكتابة كثيرا ، فمما أن تصدر رواية نسوية أو مجموعة قصصية حتى تنبهرى الأقلام للنهليل لها لكونها فتحا جديدا في الكتابة النسوية حتى اختلط الصالح بالطالح ، فعلت بعض الأصوات النسوية الفتنة ، وسادت الإثارة المتعصبة والجنسية الفضائحية على حساب الفن ، ومن هذه الناحية قد نتفق مع جورج طرابيشي وهو بعد المرأة العربية غير ثائرة ، لكون المجتمع يدمج ثورتها به لمعرفة أنه ثورة الكاتبات ليست ثورة حقيقية ، بل ثورة «مزيفة»⁽⁹⁴⁾ . وبذلك كان وضع النساء المناديات بوحدة الأدب أكثر اتزانًا وانسجامًا مع ثورات من شطوط النساء المتعصبات لكتابتهن المحاربة للذكورة بأساليب غير ثقافية .

ولعل الملاحظة المهمة تكمن في أن دراسة الكتابة النسوية في تصنيف رؤوي جمالي لا يعني أنها ستكون كتابة مقابلة للكتابة الذكورية / كتابة المجمع . وإنما أية دراسة من هذا النوع ، قد تساهم عن طريق إمكانية الفصل هذه في فهم طبيعة كتابة المرأة من خلال خصوصية قضيتها في مجتمع تحكمه ثقافة ذكورية تستغل المرأة وتحتجبها . وبالتالي قد تساهم هذه الدراسة في إنتاج جماليات خاصة في اللغة والشخصية والمكانية ، رعا تكون غير موجودة في كتابة الآخر (الرجل) ، ومن الممكن

(92) فر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1988 ،

ص 79 .

(93) ماجي هوم : النقد الأدبي القائل بالمساواة بين الرجل والمرأة ، ص 93 .

(94) جورج طرابيشي : الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، ص 49 .

أن تسهم هذه الخصوصية ، بدورها ، في إنتاج نظرية نسوية في الكتابة ، على غرار النظرية النسوية الغربية التي قطعت شوطاً مهماً في التنظير لكتابة المرأة والتطبيق في فضائها .

وأخيراً نعتقد أن ما قدمناه عن كتابة المرأة في هذا الفصل هو مقدمة عامة تستخدم قراءتنا للرواية النسوية الفلسطينية ، حيث سيخدم هذا السياق العام النظري الكتابة النسوية الفلسطينية التي وجدت نفسها في خضم قضية التحرر الوطني الفلسطيني بين فكي كماشة : المعاناة من سلطات الاحتلال الصهيوني من جهة ، والانشغال بقضية المرأة في الكتابة النسوية الخاصة على مستوى التحرر الاجتماعي والثقافي للمرأة داخل المجتمع الفلسطيني المقهور ، والقاهر كأني مجتمع عربي للمرأة ، في الأرض المحتلة والشتات ، بل وفي الثورة الفلسطينية نفسها ، من جهة أخرى ، فكيف عبرت الروائية الفلسطينية عن قضيتها النسوية في كتاباتها .

الفصل الثاني:

حركة المرأة بين الأنثوية والتصرد عليها:

مدخل :

مهما تنوعت صور المرأة في الخطاب الذكوري السالف الذكر ، فإن الصورة الغالبة هي صورة المرأة الأنثى . ورفضاً لمثل هذه الصورة النمطية المهيمنة في المجتمع أو في الكتابة الذكورية كرسست الكتابة النسوية الفلسطينية جمالياتها المغايرة ، وهي تصور شخصيات نسوية خلعت ثوب الأنوثة ، وتشبّثت بإنسانية متحررة بطريقة أو بأخرى ، وضد مفاهيم الأنوثة الحريمية التي شكلتها السلطة الذكورية . فكانت صورة المرأة متمردة بجانبها ، ومتعددة متناقضة أيضاً .

فكيف عبرت الرواية الفلسطينية عن حركية المرأة بين الأنوثة والتمرد عليها؟ وما أبرز الملامح النسوية الإيجابية التي تولدت في بناء شخصية المرأة في النماذج الروائية المقروءة هنا ، والتي رسمت شخصية المرأة في سياق المفاهيم الاستراتيجية الثلاثة : البطريركية (سيطرة الأب) ، ونظام الجنس-النوع Sex-Gender ، ومركزية القضيب Phalloscentrism⁽¹⁾ . وهي مفاهيم تحكم طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في موقع المرأة الحريمي سلبياً ، أو في ترددها على هذا الموقع إنسانياً وتناقضياً . وبالتالي ما مدى تعرية الرواية النسوية الفلسطينية للموقع العربي المتناقض في التطويق بين الأنوثة والذكورة من جهة ، ومدى تعرية العلاقة بالرجل المنفص تحديدًا في سياق اضطهاد المرأة ، بدل أن يقف إلى جانبها في ممارستها لأنساق تحررها؟ وهل فعلاً كانت الكتابة الفلسطينية مسكونة بوعي نسوي يسعى إلى هدم التركيبة الذكورية المهيمنة على المجتمع ، مفعلة لجماليات الاختلاف في كتابتها عن الكتابة الذكورية؟ أم أن كتابة المرأة كانت وما زالت تدور في السياق الروائي العام الذي اشتغلت عليه رواية الذكور؟ وأخيراً ما صلامح الواقع الفلسطيني المحكوم بقضية الاحتلال الصهيوني في توليد المقاومة الوطنية داخل الأرض المحتلة وخارجها في الكتابة النسوية ، وكيفية ظهور هذه المقاومة بجانب واقع عربي اجتماعي مكثس بالقيم والعادات والتقاليد الضاغطة على المرأة؟

(1) باربارا هـ. ميلينشي : السر والتاريخ ، ترجمة المصطفى عبد الكريم ، إيداع ، القاهرة ، 30 مارس 1993 .

أولاً : نموذج ليانة بدر⁽¹⁾ :

قدمت ليانة بدر في روايتها «بوصلة من أجل عباد الشمس» (1979) وعين المرأة (1988) صورا عديدة للعلاقات المتناقضة بين المرأة والرجل ، سواء بين المرأة المثقفة (جنان وصديقاتها) والواقع الذكوري الأبوي ، عشوائياته الاجتماعية والثقافية والشورية المختلفة في رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، أو بين الفتاة العادية الساذجة (عائشة) والواقع الذكوري التقليدي المتخلف في رواية «عين المرأة» من منظور أن «الشعب الذي يعيش الحرية لا يجدر به أن يقبل المرأة مستعبدة»⁽²⁾ .

ويشكل عام كانت حياة المرأة في الروايتين مسكونة بالنصائب والاستغلال والتبعية والهيمنة الناتجة عن العلاقة بالرجل حياء ، وزوجا ، وأبا ، ومعلما ، وسلطة . ولم يكن أمام المرأة إلا محاولة التمرد بطرق واعية أو ساذجة ، المتخلصة من بعض القيود التي سبغت حولها ، لتجد نفسها بعد ذلك ملقاة بالعنف والانقسام والضياع في واقع مقهور جعل ليانة بدر - كما تقول - تنفذ إلى المكبوت عنه داخل الرجال ، لأن النساء لا يقمن وحدهن تحت سيطرة المكبوت ، بل الرجل قريضة سهلة لهذا المكبوت ، لا سيما في ظروف التخلف الاجتماعي التي تجعل من الانقسام بين الظاهر والباطن شريعة يومية⁽³⁾ ، مما يسبب في توالي الهزائم .



كتبت ليانة بدر «بوصلة من أجل عباد الشمس» إثر أحداث أيلول 1970 ، حيث حملنا فيها على «من رحلة قاسية ضبابية حزينة مغمية بالشغاف»⁽⁴⁾ . فقدمت

(1) ليانة بدر : ولدت في القدس سنة 1950 ، وحصلت على ليسانس الفلسفة وعلم النفس من جامعة بيروت العربية عام 1971 ، ونشطت في التنظيمات النسائية في المقاومة الفلسطينية في الأردن ولبنان بين عامي 69 و74 ، ثم عملت صحفية متفرغة منذ عام 1977 في مجلة «الحرية» ببيروت فدمشق فتونس ، ثم تفرغت للعمل في قسم ثقافة الأطفال في دائرة الثقافة الفلسطينية . وقد أثرت الكتابة الفلسطينية بمجموعة من الكتب في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر .

(2) ليانة بدر : كل كتابة هي حوار مع الآخر ، (حوار أجرته معها حياة الرئيس) مجلة الحياة الثقافية : تونس ، ع 84 ، السنة 22 ، أبريل 1977 ، ص 39-40 .

(3) ليانة بدر : شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، ص 65 .

(4) بيه القاسم : القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران ، ص 66 .

ثلاثة أصوات نسوية من جيل واحد عايش هزيمة حزيران 1967، وأصبحت حركتهن بعد ذلك مرتبطة بحركة الثورة الفلسطينية نفسها في مستنقع الموت والدمار بفلسطين والأردن ولبنان، في ظل الاغتراب المكثف، والنفسي. فالكان منفي، وه لا شيء يوجع مثل منفي يتذأماً... ويخسرق كل الجوانب التي تسدها بالقش أو الذكريات⁽¹⁾. والزمان معركة مدمرة تعيد خلق الشخصيات من جديد، والمرأة إضافة إلى معاناتها من التشرد في المنفى، فإنها تعاني كائنات من قسع المجتمع الذكوري الذي لا يختلف فيه التقدمي عن التقليدي، فالرجل التقدمي جدا «يسند قدميه المرفوعتين إلى إطار النافذة الحجري، فبينما إحدى البنات تنظف الأرض وتنظفها دون أن يكثر لها، أو يفكر في تعبئة المياه على الأقل⁽²⁾». حيث عبرت الكاتبة عن خيبة المرأة تجاه النظريات التقدمية التي طرحتها القوى الطليعية، فيما يتعلق بإنهاض وضعها، وتكريس حقوقها⁽³⁾.



عاشت البطلة الساردة «جنان» زمن السرد في الخيم بلبنان، وصديقتها «شهد الصمدي» في عمان، وصديقتها الثالثة «ترياح» في نابلس بفلسطين، ولهن زميلة «سمرة» أصبحت مجهولة الإقامة؛ لأنها اختارت أن تعيش في أميركا مبعشة اليهودية. وإضافة إلى هؤلاء يوصفهن عاذج نسوية جديدة عهد شخصيات نسوية تقليدية مثل غطية الأم/الزوجة، مثل: «سليمة الحاجة» و«أم جان» و«أم ترياح» و«أم شهد» و«أم محمود» - وهؤلاء متشابهات في انتماع الخريبة العامة - تحيد، تلصت المقهور اجتماعياً في ظل الأزواج والأبناء والأخوة.

تعتمد حركية بناء الرواية على تشكيل لعبة السرد الشعرية من خلال تقاطعات كثيرة عبداخل الأحداث والأماكن والأزمنة على طريقة الحكيم داخل الحكيم، مما يؤكد على أن الكاتبة «نجحت في بنائها الروائي⁽⁴⁾ المتعدد الأشكال وإضافة إلى

(1) ليانة بدر: بوصلة من أجل عباء الشمس، ص 77-78.

(2) نفسه، ص 107.

(3) ليانة بدر: كل كتابة هي حورية مع الآخر، ص 39.

(4) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، ص 74.

هذا الإرباك السردي⁽¹⁾ تتابع الرواية - كما ذكرنا سابقاً - حركية ثلاث شخصيات نسوية رئيسة في ثلاثة أمكنة تؤرخ للقضية الفلسطينية من منظور المرأة التي تجاوزت بعض شروط أنثويتها ، فانخرطت في الثورة ، كما استمرت تعاني من الفهر في الواقع الاجتماعي العام ، وبين القديتين أيضاً .

تسرد «جان» تجربة الأنثى الجديدة المعذبة⁽²⁾ : حيث تعاني هي وأخريات من سياق المذكورة ابتداء من رجال الشرطة الممثلين لسلطة الحكومة ، وهم يعاقبون الفتيات المنطهرات ، ومروراً بالمثقفين أماتذة المعهد التعليمي الذين يتلصصون على أجسادهن ، وانتهاء بالثوريين الذين - مهما تكن نظرتهم متقدمة - يفضلون المرأة المحافظة التقليدية لتكون الزوجة على حساب المرأة المثقفة المبحرة التي تخوض معهم تجارب الحب والجسدي بجانب تجارب الثورة . فالرجل يعد أن يتعب من مقاضاته مع النساء المنحدرات يلتفت إلى الزواج من امرأة تقليدية . هذا ما فعله عامر الذي يعثر صور الفتيات الفرنسيات الجميلات كممثلات السينما ، وهو يقول : «جميعهن بدن بالولاء لي ، وأنا لا ولاء لي لواحدة منهن . وعندما أرجع نهائياً فسوف أتزوج فتاة تحسن إعداد الشاي بالميرمية والدجاج المسخن»⁽³⁾ .

وهذا «البطل الذكوري الدوغوي» هو سليل أب استغل المرأة بجبروته وسطوته ، فلاحق النساء القرويات الفقيرات ! لإغرائهن بثرائه وصحة عيشه ، جامعا سر قوته خلف شاربه الذي لم يحط بمثله رجل في زمانه ، وقد انقضى شباب «سليمة» (أم عامر) معه تحت العصا التي كان يضربها بها ، وهو يردد : «العصا إحدى فروع شجرة

(1) انظر عن الإرباك السردي بوصفه حركية الحدث ضمن واقعه ، ضمن تيار الوعي ، ضمن التداخل الزمني للكاينوسي القابع : فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص 116 .

(2) إن تجربة الأنثى المعذبة هي تجربة ليانة بدر نفسها ، إذ كانت واحدة من طاهرات إناث كان السبب في شقاء أمها وموتها قتلها وبؤسا ، لأنها لم تنجب الولد الذي يكحل عينها ويشت وجودها الاجتماعي الحميد ، تقول ليانة عن سببها : «(ما) صرت في حكم الصبايا ، اجتاحتني جرائم الثلوث التي نيت الرعب في أية فتاة عربية ، التصامع الكثيرة ، المطالبات المتكررة بحفظ أوضاع معينة للعهد ، التعلل الرصانة ، التوبيخ الدائم في سبيل تدجين محكم ، والأهم من هذا رعب الوصايا» شجاعة «فر شجرة الكلام» مجلة الآداب ، ص 61 .

(3) بوملة من أجل عياد الشمس ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1979 ، ص 23-24 .

الجنة⁽¹⁾، فأجبرها على العيش معه دورا حريميا مختزلا في المقولة النسوية : «ظل الرجل أفضل من ظل الشيطان الخائبة»⁽²⁾.

عانت «جنان» من الحب الذي جعل الرجل يريدها أثمى فقط ، غير مؤمن بإنسانيتها ، بما عمق من حقدّها على جسدها الأنثوي ، فقررت أنها مستتوب عن ارتقاء هضاب هذا الحب وجباله الوعرة ، دافعة جسدها ليغدو قطعة مطلق يابسة محتاطة بسدود الحقد والأثم والدمار بعد أن فاضت عقدها . لكنها في بداية مراقبتها تنصّت أن تضع حمرة الشبّاه «رمز الفجور» على شفتيها لتشير السلطة الأبوية ، وكتبت كلمات «تشيد الأناشيد» العائقة على السبورة قرّدا ، وأعلنت أمام الصحفية اليمانية وزملائها وأساتذتها أن العذرية لانيهما ، بعد أن أعلن أحد زملائها أنه لا يهتم بماضي فئاته وعلاقاتها ، مادامت تحتفظ بعذريتها .

وعندما تشعر أن الذكورة تحاول اقتراس أثوتها تنمرد على هذه الأتوتة ، إذ تقصّ شعرها مثل شعور الفتية ، وتعري عينيها من الكحل الأسود ، وتلبس «البنطلون الكاكي» . وتفكر بالصدقات العاطفية لا بالخطبة والزواج . ودائما تحلم بأن تخلق صبيّا ، تقول : «أنا جنان التي تعودت أن تحلم بأن تخلق مرة أخرى صبيّا لا فتاة (. .)» . كم أحسّت أُنّي مثل الدجاجة ، الهدف من تربيتها واضح ومخطط واقتصادي⁽³⁾ . لذلك تحسد المذكر على تحرره من هذه القيود كلها .

ثم تجد حريتها في الانتماء إلى الثورة ، لكنها تكتشف أن اليساريين «يتحدثون عن الثورة وعن تحرر المرأة وعن انقلاب الموازين الطبقيّة في المجتمع القادم»⁽⁴⁾ . وهي حقيقةهم يملكون مجتمعا مخادعا مسكونا بالنظرات الذكورية الشهوانية لأجساد النساء . وعندما تغامر في «تذوق طعم الحب» مع أحدهم ، تكتشف تناقضاته بين الجمال الثوري والاحتراف غيرة من تحركاتها الحرة ، فبصفتها بالمرأة «المنفتحة» والمفتلة ، فتصور حالها معه ساخرة بقولها : «كأن علي أن أستشير» في لون

(1) نفسه ، ص 26 .

(2) نفسه ، ص 26 .

(3) نفسه ، ص 51 .

(4) نفسه ، ص 22 .

القميمص الذي أرنديه ، وكثافة المياه التي أشربها ، وحجم الابتسامات الخافتة⁽¹⁾ . ومن هنا لم يختلف السوري اليساري عن أي رجل آخر تفليسيدي ، إن لم يكن هو الأسوأ .

فهني في الماضي أحببت البورجوازي عادل الذي يحب عبد الناصر ، فجعلت حبها له منافضا للأعراف والتقاليد : «أحببت» عادل ، وأنا أحاول أن أفتح كل ذرات جسمي لتداعيات العالم من جهاته الأربع . أن أفهم ، أن أعلم ، أن أرى ، أن أشم ، أن أحس وأتذوق وأفسر وأحلل ، وأن أقبل أو أرفض حسب مشيئي الخاصة⁽²⁾ . لكنها تصطدم بكونه ابن عائلة عريقة بالذخ ، يريد المرأة أن تكون طازجة وبراقة مثل سلة من «القرية» الناصح الذي لا يفسد على الإطلاق ، إضافة إلى أنه يذكرها دوما بأنه «الأهم ، والأعلى ، والأكثر سطوة ، وأنها البلهاء»⁽³⁾ ، لذلك ترفض هذا الحب ، وترفض الذويان فيه على يدي هذا الحبيب كبصورة السكر الفضية في طبق العائلات الفاخرة ، ولا تفرق من وجهة نظرها بين هذا البورجوازي المقشر في الواقع ، وبين البورجوازي المغلف باليسارية في الثورة .

ثم تحب القدائي شأها المناضل الفلسطيني الكادح الناصح المنتمي إلى الثورة المسلحة ، مسجلة ثورتها ضد الحب الرومانسي بكل أشكاله ؛ لأنه «دعارة بورجوازية»⁽⁴⁾ . وتثير في حبها لشأها أسئلة محيرة منها : لماذا تحبني يا شأها ؟ هل هي قصة جديدة أستعيرها لأهرب بها من مواجهة الواقع ، وهذا العالم الذي يرعبني بشروبه الأسطورية ؟ وكيف سأعرف إذا كنت تختلف حقا عن عرفتهم قبلك ؟ هل هو الختان المشفجر الذي يصير حيا بالاعتلاك وليس رغبة في غلك الآخر ؟ لماذا كان الحب قصصا مجتونة تملأ بالسخرية من الناس والققر فوق أسوار مزيفة⁽⁵⁾ ؟

لكن تكرس أولوية العلاقة بالوطن ، يغيب العلاقة العاطفية / الجنسية بينهما ؛ تبقى العلاقة غامضة لا تعرف هل هما متحابان ، أم أنهما أصبحا متزوجين بعد

(1) نفسه ، ص 23 .

(2) نفسه ، ص 51-52 .

(3) نفسه ، ص 52 .

(4) نفسه ، ص 54 .

(5) نفسه ، ص 36-41 .

استعراضهما لوقف البيئة المعارض من جهة أهلها للعلاقة بينهما ، على نحو : « سوف يقولون إنهم لا يحسون الفقراء رغم أنهم منهم . وسوف تتصاعد شكاوي الحمات والحالات من غيائي . فتاة متعلمة مثلك ، وتبحث عن رجل فقير يكرس حياة تريد أن يتخلص منها أناؤنا⁽¹⁾ . ثم نجدتها تعاني من شدة حبها لأشهر ، فهو إضافة إلى أنه مثل الغياب لا تشغاله بالمقاومة ، نجد يحيا يهدوء على عكس حياها ، تقول : « كان الحب عندي مثل طريقة للاشجار على ارتفاع كبير ، وأشهر يحيني يهدوء وبساطة⁽²⁾ » ، كما أنه يكتفي بالإجابة عن تساؤلاتها حول اختلافه عن الآخرين بالقول : « فقد لا أصلح لك ، أنا لست لك ، لن تجديني دائما . سوف تبحن عني في الطرق الموحلة والدروب الموحشة ، وسيقولون لك : كان هنا منذ خمس دقائق وذهب . وسوف يكررون ذلك في كل مكان⁽³⁾ » . وتصبح هذه هي السمة التي تكرر البطلة في نفسها طيلة غيابها عنها . بسبب أنه أخلص للثورة وليس للمرأة ، وهي مقولة تشكل دوامة الرواية التي تجعل البطلة تعيش فراغ غيابها من بداية الرواية إلى نهايتها بكل قوة وصبر دون أن تفصل إلى درجة الشوازي معه ، إذ بقي دورها في الكفاح دورا ثانويا منشغلا بالتمريض والانتظار ، إلى أن تلتقي به في نهاية الرواية ، وقد أمسى جسدا مصابا بغيوبة عميقة ، إن عاش سيعيش عاجزا . وهذا يعني فشل الذريع لأي حب مارسته هذه المرأة ، وهو فشل ناتج عن سلبية الرجل ، وأيضا عن ظروف المعركة مع الاحتلال الصهيوني والمواقع المتحلفة معه .

قدمت رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» من خلال شخصية حنان إشكاليات قضية المرأة بوصفها هوية ، وإيديولوجية جنسوية ، وكيان اجتماعي تاريخي يعاني من الاغتراب داخل بنية المجتمع وداخل التنظيمات الثورية ، وليس صحيحا أن الرؤية الصامة التي قدمتها ليانة بدر من خلال شخصية حنان - كما يقول أحمد الحميدي - تجعل «الذاتي الأنثوي يطفئ على الموضوعي ، وبدلا من أن تتحصن المرأة بالتاريخي وتبحث عن موقعها الحقيقي ، فإنها تضع في الهامشي واليومي

(1) نفسه ، ص 39 .

(2) نفسه ، ص 38 .

(3) نفسه ، ص 37 .

المغترب^(١) ، لأن جنان تحولت عن العقد الأنثوية إلى الشورة ، وهذه أكبر ميزة إيجابية في سياق بناء المرأة الجديدة عند ليانة بدر .



أما بخصوص الفتيات الثلاث الأخريات ، فإن «شاهد الصمدي» توازي جنان في البطولة ، وتجاوزها في حمل السلاح ، فهي ابنة شهيد عاشت حياتها مثقفة رومانية تخاف من جسدها إلى حد ترفض فيه أن تبدل ثيابها أمام الأخريات . وعندما نشأ علاقة عاطفية بينها وبين أستاذها في المعهد ماجد عبد الباهي المتخرج حديثا من أكسفورد ، تجده المثقف ، المعصري ، الذكي ، الذي يمكن أن يحبها ويتزوجها ، لكن معيشته في أوروبا جعلته لا يرى في الفتاة إلا أنثى لها جسد شهوي ! «يحب المتحررات المجرىات ، ويعرف نكهتهن الحريفة الخاصة^(٢)» ، لذلك أزعجه «شاهد» عندما تصرف في بيته واثقة من نفسها ، بل تخوف من إمكانية أن تكون مع ثقتها بنفسها بنتا مجربة لا تهاب أي جديد يقابلها ، وخاصة في مجال الجنس . إلا أنها تتصرف معه بثقة رومانية بعيدة عن أية إغراءات جسدية ، حتى يشعر بالملل من تصرفاتها غير المالية برغبات الجسد وهو الذئب المنفرد على افتراس الأجساد الأنثوية ، لذلك يشدها إليه في عناق ، فيخلص نفسها منه ، فتهرب ، فيتجاملها بعد هذه الحادثة ، وبالتالي لا يقبل نصيحة أمه التي كانت تحثه على الزواج من فتاة تعنى براحتة وتنظف له بيته . ولا يتقبل أن تكون الفتاة مثقفة ، واثقة من نفسها ، وكأنه حالة ذكورية متناقضة ، تكشف عن شخصية غير سوية ، إذ يبدو هذا المثقف من خلال علاقته بشهد انتهازيا متناقضا لا تعجبه قوة شخصية المرأة وثقتها بذاتها .

انتمت شهد في سياق تحولها إلى امرأة نائرة جريشة إلى المقاومة الوطنية ، وشاركت في معركة أيلول 1970 ، ثم فصلها الجهاز الأمني من المدرسة التي تدرس فيها ، بسبب رفضها الاستسلام والتعاون مع الجهاز الأمني ، فأصرت على التحدي والحرية كما يظهر في قولها : «أطرق الإسفلت بكعبي حذائي ، وامشي وأنا أمتني لو أجعلهم يذكرون أنني حرة .. حرة .. رغم متابعتهم وأخذيتهم وتقاريرهم . حرة رغم

(١) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها ، ص 27-28 .

(٢) نفسه ، ص 57 .

كل شيء⁽¹⁾ . فهي كما تظهر في الرواية ، شخصية مثقفة ذائفة تشارك في فروع النضال كافة ، ولا تتضعض حياتها بعد موت رفيقها «محمد فلاح» في أيلول . كما ترفض التعامل مع الجهاز الأمني رغم إغراءاته الكثيرة ، وخاصة لكي تحصل على شهادة «حسن السلوك» التي تعيدها إلى عملها الذي فصلت منه ، فكانت بذلك شخصية مثالية في ثورتها⁽²⁾ .

وفي المستوى الاجتماعي ، كثيرا ما كانت أم شهد تلومها على ثرتها ، وتلقي بشفقة ذلك على التعليم : «ترميها بحكمتها الأرية : «اليت حسارة وعزارة . فلو لا دراسة شهد في المعهد لما أصبحت يرأس يفتق الصخر»⁽³⁾ . وترفض شهد مواضع خالها التقليدي الذي يحثها على الاستسلام للجهاز الأمني ، يعيدها إلى عملها . ثم ترفض أن تتزوج الموظف الثري صاحب الكرش والبيت الفخم والسيارات المتنوعة : لأنها تريد أن تبقى متحدة تائفة ، يمتلكها حب عظيم يشدها إلى الوطن وحده دون غيره . وتنتهي الرواية وهي على هذه الصورة من التحدي والبحث عن الحرية .

وكذلك نجد شخصية «ثريا» المقيمة في «نابلس» تحت الاحتلال ، تعمل في دائرة آثار إسرائيلية ، تعاني من التمييز العنصري ، وتحديدًا من «ماني» ابنة رئيس القسم التي تستغزها دائما من منطلق أن الفلسطينيين هم الأدنى حضاريا ، وأنه لا يليق بهم أن يعيشوا في فلسطين .

يضاف إلى ذلك أن ثريا تعيش أزمة عاطفية مع زميلها في العمل ، حيث لا يفكر أبعد من ذاته ، وأنها عنده ليست أكثر من شيء يحبه بطريقة الخاصة ، ولا يترجم حبه إلى واقع .

كما أن حياتها معقدة ، لأنها تخزن معاناة أمها القبطية بعد أن تزوج أبوها امرأة أخرى ، لتجد الأم «تخيط الملابس للناس ، وزوجها يشتري أجمل الأثواب»⁽⁴⁾ لزوجه الجديدة . وتشكل هذه العقدة حالة خوف عند ثريا من الرجال ، هذا الخوف الذي رضعته مع حبيب أمها وعاشته طوال عمرها ، إلى حد أن «أعمقها تحسب

(1) نفسه ، ص 27 .

(2) انظر عن مثاليها الليرة : حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 268 .

(3) بوضلة من أجل عباد الشمس ، ص 94 .

(4) نفسه ، ص 65 .

حساب أيها بائع الخولى الذي استحال سمسارا ، يقود بناؤه إلى زيجات لا يدرين عنها شيئا الواحدة إثر الأخرى⁽¹⁾ ، دون استشارتهن .

كانت علاقتها العاطفية الأولى - وهي طلبة في المعهد - بالقائد «جعفر» مسكونة بالخوف والارتباك والعقد التي ورثتها عن مشكلات أبيها مع أزواجه . إلا أن موت جعفر في إحدى العمليات العسكرية ضد الاحتلال ، حسم الموقف وألقدها من التورط في علاقة عاطفية مرفوضة اجتماعيا ، ومخيفة ذاتيا - «سيفتلونني في سجون بيوتهم ويخرجونني من المعهد لو عرفوا أنني أحب . شاب دون شهادة أو وظيفة محترمة»⁽²⁾ . وفي نهاية الرواية تخفي ثريا عفاها الأثرية ، فتخترق في المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الصهيوني صوتا ثوريا بين المظاهرين .

إن التشابه في المعاناة بين الفتيات الثلاث (جنان ، وشهد ، وثريا) لا يخلو في حياة الفتاة الرابعة «سمرة» التي اختلفت عنهن بسبب انتمائها إلى الطبقة الإقطاعية الثرية ، إلى حد أنها تفرغ على شعرها قارورة عطر فرنسي شهير ، وصديقها مثلها ، يقدم لها هدايا ثمينة ، لتغيب بعد ذلك زوجها له في أميركا ، ولا تتصورها جنان ساخرة سوى امرأة «تعيد إعداد الولائم ، وتشتري في الجمعيات الخيرية التي تجمع تبرعات للعالم الثالث»⁽³⁾ .



تنتهي الرواية بنهايات مقنوعة ، مثلني بحركة المرأة الفلسطينية المنتصبة إلى الثورة ، المتحررة من أنوثتها الحريمية السلبية ، حيث تبقى جنان منخرطة في صفوف المقاومة في التحيمات الفلسطينية ممرضة ومعلمة وصحفية ، تنتظر أن يصحو حبيبها شاهر من غيبوته . في حين تخوض ثريا في نابلس انتفاضة المظاهرات بعد أن كانت ترفض الانخراط في أي نشاط وطني قبل ذلك . وتستمر شهد على تحديدها للأجهزة الأمنية ، نائرة غير مستلمة لضغوطات أمها وخالتها والوظيفة ، وإغراءات الزواج .

وتتوج الكاتبة نهاية الرواية بسؤال كبير تطرحه جنان ، بوصفه السؤال عن المصير المفتوح الذي يلخص أية كتابة نسوية ثورية بطريقة أو بأخرى ، وهو : «أين يمكن أن

(1) نفسه ، ص 85-86 .

(2) نفسه ، ص 86 .

(3) نفسه ، ص 96 .

أحمد تفسري دون أن التحق بقصدي الأتونة التقليدي وقد تكشف فيما مثل ألف عمامة^(١) ، ومن خلال هذا السؤال نفهم أن إشكالية المرأة الجديدة الرابعة المختلفة تكمن في ديمومة المعاناة من سياق الأتونة التقليدية الحرجية في ظل الوصاية الأبوية ، باحتة عن مصر مغير له صفتا الحرية والإنسانية ، وأن هذا المصير إن ارتبط بدرجة كبيرة بقضية التحرر الوطني مثله مثل مصير الرجال ، فهو أيضا مصير له خصوصيته عندما نجد الشخصيات الثلاث (جنان ، شهد ، ثريا) يفتدن في إقامة كيان علائقي مستقر عاطفيا أو جنسيا أو اجتماعيا بالآخر الرجل أو سلطة الجمع الذكورية ، إما بسبب عدم وجود الآخر فعليا في أرض الواقع التقليدي المتخلف ، أو بسبب الظروف الحياتية غير المستقرة ممثلة في الاحتلال الذي يحارب وجود هذا الآخر ، فيصبح في نهاية الأمر إما قتيلا كحالات عامر وجعفر ومحمد خلاصة ، أو جريحاً فاقدا لوعده كحالة شاعر العاجز عن ممارسة الحياة ، لتصبح المرأة مجرعة محروقة في حياة رجل عاجز بعد أن فقد فعله البطولي وهو يقاوم العدو .

كما سبق يتضح لنا أن رواية «يوصله من أجل عباد الشمس» تنزف معاناة المرأة الذاتية بفعل حضور الاحتلال والأجهزة الأمنية العربية من جهة ، وبفعل غياب الرجل الإيجابي الإنساني من حياة المرأة من جهة أخرى ، مما يجعل الرجل السلي كميونة حاضرة كعقد نفسية واجتماعية وثقافية في حياة المرأة الجديدة المختلفة المثقفة الشائرة على الدور الأنثوي الحرجي التقليدي في صباغات متعددة لثلاث فتيات متشابهات في الظروف والوعي .

ولعل الفكرة الرئيسة التي أنتجتها الكتابة في شخصية المرأة هي التمرد على الدور الأنثوي ، إذ جعلت بطلاتها يمانين معاناة متعددة ، ولا يفقدن توازنهن ، فبقي انتمائهن صلباً ، من خلال الانضمام إلى الثورة الرمز التي تتحقق بها إنسانية أي إنسان ذكراً كان أم أنثى ، رغم وجود سلبيات كثيرة في الثورة نفسها التي لا بدل عنها .



إن الصراع الاجتماعي بين دور المرأة والرجل في رواية «عين المرأة» محكوم بطبيعة الظروف الموضوعية المحيطة ، فالظروف هي التي تجعل من شخصية الأب

(١) نفسه ، ص 120 .

«السيدة» ذئبا كامرا في هجومه على زوجته وابنته نتيجة القهر والفقر والبطالة والعيش في ظروف اغليم الرديئة . ثم يتحول هذا الذئب الكاسر إلى إنسان مسنم بعد أن تشب المعركة العسكرية : «وكانه ليس هو . صار لنا وصيتكنا ، بكاء فقط بأكل عشاء»⁽¹⁾ .

وفي سياق المعركة نفهم التحول الكبير في حياة المرأة ، فـ «أم حسن» التي كانت قبل المعركة كثيرة اليكاء والسلبية ، تغدو خلال المعركة امرأة إيجابية ، تحبز للمقاتلين ، وتصبر على مقتل أولادها . وهتاء المذللة وحيدة وأيديها تبهر الرجال في طريقة إطلاقها لقذائف الأريجي ، والتأوية ليلا لوحدها ، وبذاءة لسانها في شتم الأعداء .

فمن وعي التحول السابق ذكره وأثريا تبدأ الرواية «بشخصيني الساردة» (المرأة) والمسروء له (الرجل) ، حيث ترفض المرأة أن تكون شهريزاد (العاجزة) تهدد خيال الرجل العاجز بحكيها ، وتقبل أن تحكي حكاية «العانة» في مخيم «تل الزعتر» في جنوب لبنان خلال الحرب اللبنانية الأهلية ، إذ تشكل في خطابها أبعاد المعاناة ، والموت ، والحصار ، والخوف ، والحب ، والذكرى الشبعة بحياة الوطن في الماضي . والرجل المسروء له رجل عاجز عن الحركة والتكلم ، لذلك يريد أن تحكي عن الحب كما كانت تفعل شهريزاد ، لأنه كره الحكايات المتساوية . وكان الرواية هنا تبدأ من نهاية رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» التي حملت عجز «شاهر» ، وقيام حبيته المعرضة (جان) بدور رعايته ، وكان التساؤل المتفوح عن دور المرأة الأثوي في الحياة في نهاية تلك الرواية هو الدافع إلى كتابة رواية «عين المرأة» التي ليس بإمكانها - من وجهة نظر الساردة - إلا أن تحكي حكاية اغليم ، وما فيه من أدوار نسوية ، هي :

- دور المرأة الأم الحزومة وما تمثله من قيم ربة البيت المغلوب على أمرها ، وهذا هو نور : أم جلال ، وأم جمن ، وأم هتاء .

دور الأنثى السلبية (عائشة) من خلال حكاية حب ساذجة للغاية في ذهن صبية تالت شيشا من التعليم في إطار عملها خادمة لدى مدرسة مسيحية ، لتصبح هذه الحكاية قلبية لأشباع رغبة ذلك الرجل العاجز الذي لا يريد أخكايات السياسية ، فتدمج الرواية بين التاريخي والحائقي المتساويين في لغتها .

(1) ليانة بلر : عين المرأة ، دار توبقال ، المغرب ، 1991 ، ص 107 .

- دور المرأة التي تتخلص من أنوثتها التقليدية بثقافتها الثورية (هنا) و(الاردة) ،
أو لمعجزها عن امتلاك شروط الأنثى (خزنة العرجاء) ، أو لتحررها بعض الشيء
من قيود الأسرة (أمنة) .

ولمهم أن الفدائي الفلسطيني كما تقدمه الرواية أصبح يحجب بالمتناصلة
الفلسطينية المتجاوزة لأنوثتها واحتفاظه على أخلاقياتها ، فجورج أحب هنا الخاتبة من
اليزابث الأنثوية الكثيرة التي تصورنا أهل في «الجنة الحلال» ! لأنه رآها أفضل من
نساء كثيرات يظهرن كإمالات في البداية ، إذا أخذ بعين الاعتبار مظهرهن وثقافتهن
واستقلاليتهم ، فحين إن يثرن مشعته يخلفن صدمته بسبب سهولة الوصول إلى أبعد
خفايا أحسادهن دون أن تكون علاقته معهن تستدعي هذه الحميمة التي يصعب أن
يقدمها المرء إلا لشرتك حياته وحده⁽¹⁾ ، لذلك أعجب بهنا ، لأنها مستعدة على
أنوثتها إلى حد خشونة الرجال . وهنا هي الحالة الوحيدة التي تحقق فيها المرأة توافقا
مع الفدائي المقاتل ، لأنه مشغول بالمعركة ، وبالتالي لا مجال لتفجير صراعات جنسية
بينه وبين المرأة التي يحبها وتحبه .



أما بطل الرواية الرئيسية «عائشة» ، فهي فتاة غريبة الأطوار ، تقدمها الساردة
للمسرود له بقولها : «متعلمة وجاهلة ، شعبية وذات كبرياء أرستقراطي ، خيالية أكثر
ما يجب ، مثالية بشكل لا يحتمل ، وبلهاء بطريقة لا يمكنني وصفها . بل إنها تظن
نفسها أفضل من غيرها⁽²⁾» .

والبطلة ، في الخامسة عشرة من عمرها ، فلسطينية مسلمة ، انقلبت حياتها رأسا
على عقب بعد أن عملت خادمة لسبع سنوات في مدرسة داخلية للراهبات في
بيروت الشرقية ، وما أن أخرجت من المدرسة إثر الحرب الأهلية حتى عاشت انزاعها
وانزعاجها من العلاقة بالأخرين في الخيم ، لأنها تأثرت بحياة الراهبات وفتيات
المدرسة في مظهرها وجوهرها ، بل رغبت بأن تصبح معلمة «قد الدنيا» بين الراهبات ،
ولا تعود إلى الخيم مبعث كرهها . فجاءت صورتها تعاني من المجتمع المتخلف ،
والفراغ والكبت ، تسعى للهروب من هذا كله ، ثم سم صبرة مثالية رومانسية لما ترصد

(1) نفس ، ص 56 .

(2) نفس ، ص 7-8 .

(1) ، بعيداً عن ظروف الواقع السليم في الخيم .

تعود إلى الخيم مجبرة ، فتكره أسرتها ، وخاصة أمها الخادمة في بيوت الأغنياء ، البليغة الحركة الشفيلة الهمة ، ذات الرائحة العظنة ، المشبعة بالتبغ الرديء ، المتقنة لانتهزاميتها أمام زوجها العاقل عن العمل ، تخاف منه ، فتحطيه ما يريد من تعبها لتشرب الخمر ، ويجلس على المقاهي ، حيث تعلمت هذه الأم كيف «تكسر الشره اقتناء غضبه وخصره لها ، إذ علمتها خبرة عمرها الطويلة أن تتجنب الرجل وطباعه القاسية ، لتفقد وهي «تتعامل معه مثل فتاة مائتة ، تلف حول الصخر»⁽²⁾ ؛ لذلك تكره عائشة - رغم سذاجتها - دور أمها الحرابي المهزوم .

ووالدها ، السيدة رجل غريب لا تدري أية صدفة جعلته والدها ، وجعلتها ابنته .. ودائماً تزهّد كراهيتها في قلبها⁽³⁾ . وخاصة بعد أن تسمع شتائمه خلال مطالعته أمها بصروف تنقلاته وجلوسه في المقاهي . من هنا نمت لو أن الأخت ماري في المدرسة كانت أهلها لتريحها من العذاب الذي تعيشه بين أهلها في الخيم . والذين لا سيرة لهم إلا العريس المنتظر (الرزقة المنتظرة) ، «الأمر الذي يجعلها تسخط على أنوثتها ، فتكره فديتها : «عضو جديد دون فائدة ، يثير فيها الحنجل والإحساس العميق بأنه زائد ودون معنى»⁽⁴⁾ . تسير في الشوارع «وصدرها منحني إلى الأمام يكاد ينطوي على جاعها خجلاً وصعاً»⁽⁵⁾ ، هاربة بأفكارها من الذات الأنثوية والمستقبل الحرابي المنتظر . تطل الثياب غسلاً بأقدامها ، ف«تتخيلها حرامس سجنها ، أناس بلا ملايح محددة ، لكنهم خليط من أمها وأبيها وأهل الحارة والأرض كلها . تدعس عليهم بقدميها»⁽⁶⁾ ..

تحب عائشة من طرف واحد الفدائي جيورج (أحمد) الذي تردد على بيتهم ؛ لتتوسط أمها له في خطبته له «هنا» ، فتسبي في داخلها حباً واحداً مليئاً بالأفكار

(1) مصطفى عبد الغني : نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، ص 100

(2) عين المرأة ، ص 49 .

(3) نفسه ، ص 16 .

(4) نفسه ، ص 15 .

(5) نفسه ، ص 60 .

(6) نفسه ، ص 50 .

الصوفية ، دون أن يشعر أحد بأسمائها مع هذا الحب الصامت ، فهي ليست في نظر أمها أكثر من «حبيبة على البركة» ، وموضوعة للسخرية «بذلك تعيشي بإريص يا أبا» عند أبيها . أو «كنت خربت من يوم راحت على مدرسة الأجانب . يا ويلي عالعرس . الله يعينه» من وجهة نظر نساء الخيم⁽¹⁾ .

تكن «جورج» مختلف في رأيها ، وهي لا تقدر على أن تتلفظ بكلمة واحدة أمامه ، «تخاف» لأن الكلام الذي خلقه الله لم يكن لها . ولأنها لو جرأت على التلطف به لتحول إلى شجرة من الفولاذ الصلب تحز عناقها⁽²⁾ . كل ما لديها من الحب لا يتجاوز القصص الرومانسية التي قراتها في مدرسة الواحات التي أوجت لها بأن الحب ليس أكثر من «العذراء الضبية التي تختزن الطفل إلى صدرها»⁽³⁾ .

تصور نفسها مرة فتاة أحلام جورج ، وأخرى أخيه ، وثالثة مربية لابنه الذي يشبهه ، وتصير في غيابه مريضة ، وفي حضوره متوردة الوجه . لا يكره حبها إلا كون جورج يحب هناك التي ما أن تراها حتى تشعر بأنها «فتاة عادية بنت صحيم» . لا تستاهل كل هذا الإصرار من جورج على خطوبتها . . . وهو المفرد بين الرجال⁽⁴⁾ ، وبالتالي يستحق امرأة فريدة مثل عائشة كما تتصور .

وتتأزم أتوية عائشة داخل يثية أسرتها عندما تحذ نفسها شيئا في أعين الرجال ، فتجبر على الزواج من القدائي حسن الذي خطبها عن أبيها بعد أن رآها مرة واحدة من بعيد ، فوافق الأب دون استشارتها ، بل عدها بالضرب المبرح فيما لو اعترضت تقول لها أمها محنته لما اعترضت . «أبوك رضي عن الزلة محتة منيح . وإذا ما عجبك روجي قوليله . أنا لا أمون على أحد حتى ولا على حالي»⁽⁵⁾ . تتجراً فتخرج لمواجهة أبيها . لكنها تعود منكسرة ، لأنه «أنشأ في فك حزامه . خلعه ثم مدده على الأرض قره . . عندما خلج الحزام ، تذكرت عائشة ونسيت ما كانت تريد قوله في التو

(1) نفسه ، ص 70

(2) نفسه ، ص 26

(3) نفسه ، ص 33

(4) نفسه ، ص 40

(5) نفسه ، ص 61

والساعة⁽¹⁾ ، هذه هي مأساة الحرمة التي تضطهد ، وتجبر على أن نصمت وتتناهى .
إنها تشعر أن حسن القدائي ، الطالب بجامعة بيروت العربية ، لا يناسبها ، لأنه لا يختلف عن شيايب الخميم : « من يراه يتساءل بعد لحظة أو لحظتين في أفضل الأحوال⁽²⁾ » . على عكس هذه الصورة يتشكل جورج فارس الأحلام : « تنظر إلى بتاعة الفتوة في قامته المشدودة الصلبة ، وإلى هدوء الرجولة في وجهه . إلى الحيوية الجامحة في قسوماته حينما يحكي . وإلى التناسق في حركاته حين يجلس أو يقوم . . العينان تحتدبانها إلى التحديق السري فيهما⁽³⁾ » . في ضوء هذه المقارنة بين الصورتين الذكوريتين تربنا عائشة مدى الإحباط الذي تنطحن به المرأة من خلال فشل حبها ، فتفهر لأنها امرأة حرة ، لا حق لها في الحرية والاختيار ، بل هي جسد للضرب والموت ، فيسا لو حاولت أن تحتج على واقعها المكبل بالقيود التقليدية .



إن حركية عائشة في الرواية تقدم صورة واقعية للمرأة الضحية في حياة اغريم من خلال أبسط حقوفها ، فلا نستطيع هذه العاشقة الملهية أن تلفظ بكلمة واحدة أو إشارة مكشوفة للتعبير عن هذا الحب . لتبدو بلا لسان أو بالغة لسانها ، في حين يطلبها حسن للزواج ، فتحمل إليه كسلعة دون أية مراعاة لمشاعرها ، فلا تستشار أو يسمح لها بأن تعلن رأياً مخالفاً لرأي أبيها السيد أسما وحكما ، وإن صرحت ببعض رغباتها أمام أمها ، فهذه الأم لا تجد نفسها أفضل حالاً من ابنتها ، لذلك تنصحها بحكمتها الحزبية المستسلمة أن تقبل به القسمة والنصيب . هذا المكتوب ولازم بصير⁽⁴⁾ . وبذلك تبرز ذكورية البيئة عائشة إلى عرسها جثة غارقة في النحيب والتحسر ، وتجهزها النساء دجاجة بنتف ريشها ، استعداداً لتلك اللحظة التي سيبل فيها الدماء على ساقبيها ، فتعلن شرفيها . فهي في عرسها وليمة : « الكل سعيد عذاها ، الكل قرح بعيد ذبحها ، والوليمة الليلة هي وليمة جسدها ونفسها التي تباع

(1) نفسه ، ص 62 .

(2) نفسه ، ص 63 .

(3) نفسه ، ص 26 .

(4) نفسه ، ص 66 .

بقطوف من العنب الشهي⁽¹⁾ لتصير حرمة بين الحريم .

تواجه قدرها الأنثوي المكشوف فصحبة مضطهدة لا حول لها ولا قوة ! فتعامل
كأمراة أبدية مثل ملايين النساء أمثالها : تقول الساردة : «حتى النساء المؤهلات
ذوات المهن ينطبق عليهن ما ينطبق على عائشة في بلادنا . إنهن أيضا لا يعرفن
كيف يتمتعن باستغالية فزارهن ، مهما أسيغ عليهن من التقدير الاجتماعي
الشكلي⁽²⁾ » ، مما يعني أن الكاتبة لا ترسم مصير عائشة الفردي فحسب ، وإنما ترسم
مصير المرأة الجنسي - سواء أكانت عاتية أم مثقفة - في بيئة ذكورية لا تعطي المرأة
حريتها!

لم تتحرر عائشة بعد الزواج ، بل ازدادت قيودها الخيرية ، لأنهم غدوا يترقبون أن
تنتج لهم أطفالا يحافظون من خلالهم على امتداد النوع ، مجسدة دور الأنثى الولود ،
إضافة إلى الخدمة في المنزل ، ومراعاة حاجيات الزوج ، تكريسا لاستمرارية دور أمها ،
ودور أم زوجها (حماتها) البائسة مثل أمها ، والتي تصف زوجها المأساوي بقولها : «لما
أخذني جوزي كنت عاتية ، صغيرة ما لي صبر ، ولا بزاز ، لبسوني قبطاب عالي⁽³⁾ » .
ولا يبقى أمام عائشة إلا أن تتواءم مع المزايا التي يقدمها الزوج وأسرته ، فتتمثل
دور زوجة صالحة في رعاية زوجها /سيدها ، وهنا يحترمها أبوها ، وتشاورها أمها ،
لكنها تصاب بالكآبة والبالادة ، فقد غدت حرمة سلبية بلا أحلام ، متبلدة المشاعر
داخل بنية الخيم الذكورية التي تدجن المرأة وفق مواصفات نسوية حريمية داخل أسرة
غير حضارية .



في مقابل شخصية عائشة بوصفها حرمة سلبية في درجة متدنية ، نجد هنا
الرمز النسوي المتحرر من قيود الجسد الأنثي ، القوية الشخصية بأفعالها ، وبشقتها
بنفسها ، والمتمتعة بأنوثة ثقافية ثورية خاصة جعلت جورج قائد التنظيم يولع بها
حبا ، كما أعجب بها الآخرون : «هنا أجدع عاملة إماراة في الخيم . والله ما في

(1) نفس : ص 62

(2) نفس : ص 64-65

(3) نفس : ص 76 .

مثلاً أبداً . تسهر في مناوبة اللاسلكي ، وترافق الفتيات إلى المواقع⁽¹⁾ ، وهذا التطور في شخصيتها بسبب أن أمها رتبها على الحرية والثقة بالذات ، كما أنها وحيدة والديها ، كما بدت الأكثر قوة من بين النساء بسبب انتمائها إلى الثورة ، حيث تجاوزت دور النساء التقليدي إلى أفعال الرجال ، والاستخفاف بهم أيضاً . لم يستهوها إلا العمل الذكوري ، تحب أن تناقش وأن تجادل . تشغف بإيجاد حلول للمشكلات كي لا تصبح مثل أمها التي لم تعد تطلع في الحياة لأكثر من جلسة «نارجيلة» مع النسوان ، وهالكوث مع جاراتها وصاحباتها قلاتي يفرقن في أحياء الشكوى والزعيق . تخلف وراء وسط صغيرها أنها أبداً لن تصبح مثلهن . وأنها لن تقبل أبداً أن تشابههن⁽²⁾ .

تكان المسافة شاسعة بين عائشة/ الحرمة المستكينة وهناء/ الإنسانة الثائرة ، مع كون عائشة لم تبق سلبية في تعاملها مع العالم المحيط ، إذ تبدأ بالتطور تدريجياً من خلال إدراك الفرق بين ضعفها المتشكل في النور الأنثوي الحرمي التقليدي ، وبين قوة هناء الإنسانة الثائرة الرافضة لهذا الدور . إذ نجدها (عائشة) في بداية التحول تبدأ من تعمق أزماتها الوجودية بعد موت زوجها في إحدى المعارك : «لم يبق لها سوى الثوب الأسود الذي سترتديه طوال عمرها ، وهذه التبعصت الضعيفة على جدران بطنها لجنتين لا يعينها أمره بعد أن قضى أبوه»⁽³⁾ .

وعلى الرغم من أن الكاتبة قدمت نموذجين متقابلين ، ناتجين عن نظرين معيشيين مختلفتين في البيئة الواحدة ، اختلاف هناء عن عائشة ، إلا أن بيئة التخميم الاجتماعية لم تكن بيئة حضارية في تعاملها مع المرأة ، وإن كانت الثورة حسنت إلى حد ما من وضع المرأة عموماً .

ثم نجد عائشة في ظروف الموت والدمار ، شخصية أخرى ، شخصية جعلتها المصيبة تنحصر من عقدة أنوثتها ، فيتعمق إحساسها بحبها لأهلها وضرورة الانتماء إليهم ، وفي الوقت نفسه تحب جبينها في أحشائها ، وتعد نفسها مسئولة عنه . وتشكل الكاتبة داخلها أسئلة منولوجية مصيرية ، هي الصياغة الكلية لأسئلة الوضع

(1) نفسه ، ص 92 .

(2) نفسه ، ص 137-138 .

(3) نفسه ، ص 124 .

اللسطيني الذي عاش المأساة المتعددة وسيعيشها بسبب احتلال فلسطين أولاً ، ثم بسبب النزاعات العربية في المنفى : «الأمر الوحيد الذي يورقها الآن هو أن تفهم لم يحدث كل هذا ؟ لم الحرب ؟ لم نحن هنا ؟ لم الموت ؟ ولم لا نعيش حياة طبيعية مثلنا مثل غيرنا ؟ لم لا يقبلون أن يتركونا في حال سيئتنا ؟ لم يخرجونا من بلادنا ، وينضبون حين نعمل على الرجوع إليهما ؟ ثم لا يقبلونا حيث نحن ؟ أين نذهب إذن ؟⁽¹⁾» .

تشكلت مأساة عائشة من خلال النهاية الكبيرة بين واقعها وأحلامها ، فإذا كانت على المستوى الواقعي الاجتماعي تعاني من عدم تحقق أحلامها في الزواج من محب ، أو في أن تختار مسلكيات حياتها بنفسها ، فتجبر على أن تعيش واقع المأساة الاجتماعية في اضطهاد أسري مختلف ، يجبرها والدها «السيد» على أن تباع ساعة لرجل لا تحبه ، فتعيش حياة متحذرة الخيود ، فإنها على المستوى الواقعي الوطني تجبر على أن تعيش حياة الخيم المظلم الوجودي المأساوي في حياتها ، خاصة في ظل الموت والدمار ، ولا تمنح فرصة لكي تعيش في أمن بين الرهائن كمصير متخيل من خلال ممارستها للعمل بينهن ، ثم نعرف أن مأساتها الوجودية هذه كانت بسبب طردها من وطنها الفلسطيني ، حيث يبغى الحلم الأمن منسحب بالعودة إلى الوطن ، ولا يتم التفاعل مع حلم العودة ، إلا من خلال الانتماء إلى الثورة وأسلتها ، الفكرة التي تؤكد عليها الكاتبة في رواياتها ، بحثاً عن ذاكرة الوطن التي هي ذاكرة رواية «فجوم أريحا» (1993) ، بما تحمله من قوة على الانشوي من خلال استعادة المكان الفلسطيني (الفردوس المفقود) ، لتأكيد وجوده في مقاومة العول الصهيوني الذي يلتهم المكان ويغير ملامحه ، فننهض إشكالية علاقة المرأة بالوطن على أساس أنه ذاكرة حية في الحاضر ، لذلك نعد رواية «فجوم أريحا» أو السيرة الذاتية لليانة بدر ، من أكثر الروايات العربية احتفالاً بالحنين إلى المكان⁽²⁾ الفلسطيني الذي يجعل الذاكرة النسوية ذاكرة إيجابية ، أو ذاكرة تشبه قصة حب ، في احتفالها بتفاصيل المكان .

المهم في نهاية المطاف أن ليانة بدر قدمت لنا من خلال شخصياتها النسوية

(1) نفسه ، ص 174 .

(2) بمعنى العيد : من الرواية العربية بين خصوصية المكان وقبر الخطاب «دار الأدب» بيروت ، ط 1 ،

1998 ، ص 115 .

نموذجين للمرأة : نموذج المرأة الحرة الضحية في الواقع الاجتماعي غير الحضاري ، والتي ساهمت في اضطهاد ذاتها بسلبيتها ، ونموذج المرأة الجديدة المنتمية إلى الثورة الساعية إلى تأكيد وجودها وإنسانيتها بتجاوز واقع الأنثى السطحي ، رغم ما في الثورة من سلبيات .

ثانيا : نموذج ليلي الأطرش⁽¹⁾ :

في روايات ليلي الأطرش : «وتشرق غربا» (1988) ، و«امرأة للفصول الخمسة» (1999) و«ليلتان وظل امرأة» (1998) و«سهيل المسافرات» (1999) ، كتابات نسوية تحاول أن تستكشف عالم المرأة في صراعاتها مع الواقع الذي تهيمن عليه سلطتان : أحدهما سلطة البيئة الذكورية وما يتشاكل فيها من قيم وعادات وتقاليد تضطهد المرأة ، وتحجر على الكثير من تصرفاتها العادية المشروعة ، وتمنعها من ممارسة أبسط حقوقها كالموافقة أو الرفض الحر لشريك حياتها ، كما هو حال هند النجار بطلة «وتشرق غربا» . وثلاثية : سلطة الرجل الفرد الذي يتلاعب بمصير المرأة عندما يختزلها في الجسد الجميل (القطة الجميلة) ؛ كما يظهر هذا في حبة «نادية الفقيه» بطلة «امرأة للفصول الخمسة» . وهاتان السلطتان تجدهما معا متوافقتين في تعميق مأساة شقيقتين في «ليلتان وظل امرأة» ، في حين تحثكر بطلة «سهيل المسافرات» ذاكرة رجل ، تصنع فيها ثلاث نساء يدللن على عجزه .

تحاول ليلي الأطرش في هذه الروايات أن تنجز التحرر للمرأة من سياق الأنوثة التابعة للمذكر إلى سياق آخر إنساني مستقل ثوريا أو اقتصاديا عن طريق التمرد على السياق الاجتماعي الثقافي السائد ذكوريا ، فتستطيع هند النجار أن تحقق حريتها بالانتماء إلى المقاومة الفلسطينية كما هو حال بطلات ليانة بدر . وكذلك تفعل نادية الفقيه التي تتمرد على التشيؤ الذي يفرضه عليها زوجها والمجتمع ، فتتصر على أوهامها ، وترفض التنازل الذي أحبه ، بعد أن تعرف أنه تاجر انتهازي بقناع ثوري ، لتتحول بالتالي إلى امرأة مستقلة حرة عن طريق العمل . في حين حافظت منى وأمال الأسهب - بطلتا رواية «ليلتان وظل امرأة» - على صلة التواؤم مع الرجل أو انظار عودته في حالة اكتئاب حزينة بالسة .

(1) ليلي الأطرش كاتبة فلسطينية إعلامية معاصرة نشرت أربع روايات و مجموعة قصص قصيرة .

كيف رسمت الكاتبة شخصية المرأة في سياق أدب نسوي لا يسمي إلى الانفصال بقدر سعيه إلى تحقيق الذات للمرأة متمردة بموضوعية أخلاقية على التقاليد المضاعفة من سلطة الرجل؟



تحتفل رواية «وتشرق غرباً» بإشكاليات البيئة والموضوع الوطني الفلسطيني ، فتبرز الصباغات الرئيسة التي عاشتها بلدة «بيت أمّان» الفلسطينية قبل حزيران في ظل التخلف الاجتماعي ، وتعددية صراعاته ، وما فيه من كبت عاطفي ، وسيادة سلبية للعادات والتقاليد والصراعات الداخلية في ظل غياب سلطة وطنية قيادية ، مما أدى إلى ضياع الأرض والمرأة معا .

وبعد الاحتلال انزاحت بعض القيم والكوابيس الاجتماعية الكاتبة للشخصيات وخاصة للنساء ، هذه الكوابيس التي كانت تجعل من «مجرد إتسامة بريئة بين رجل وامرأة تغير الأقاليم وتخلق الحكايات»⁽¹⁾ ، ولذلك غدت أجواء الناس بعد الهزيمة أكثر بطؤة من الناحية الوطنية ، خاصة وهم «يحتملون الرعب والإرهاب في كل لحظة فيقاومون بصمودهم»⁽²⁾ ، وأيضاً لم تنتف من حيائهم محيطاتهم الاجتماعية الكثيرة .

تعددت مشويات شخصية «هند النجار» بين الطفلة الصغيرة المشاكسة ، والمراهقة العاشقة ، والعلمية ، والجامعية المثقفة ، وأخيرة ، والمناضلة في صفوف المقاومة الوطنية ، والمعتقلة ، والمنفية خارج الوطن .. مما أعطى بنية الرواية صيغة الكتابة النسوية التي تتمحور حول قضية المرأة تحديداً في بنية السيرة الذاتية . يضاف إلى ذلك وجود شخصيات نسوية كثيرة ساهمت في تشكيل حركية المرأة ورؤاها وحواراتها مع الذات والآخر في بيئة مخططة بأفكار الرجال وما ينسجم مع وعيهم وعلاقاتهم التي تخرقها الصراعات بين قبيلتين متنافستين ، تشكل فيها المرأة الفئابل المستعدة دوماً للانفجار ، والتي يمكن أن تنتصر من خلالها قبيلة على أخرى ، حتى اعتبار أن الطعن في الشرف المدخل إلى النصر والهزيمة ، لذلك ترتعب المرأة - وهي ترسم علاقاتها في البيئة - من الفضيحة التي يمكن أن تنتجها الثقافة القبلية تجاه

(1) ليلى الأطرش : وتشرق غرباً ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1988 ، ص 239 .

(2) نفسه ، ص 230 .

تشويه سمعة أية امرأة من قبيلة أخرى ، الأمر الذي يجعل من الحب بالنسبة للمرأة ورطة وهاوية ، بما فيه الحب الناضج الذي نهايته الزواج الشرعي .

وتشتد قسوة البيئة عندما تفسر آية محاولة من الأنثى للاختلاف مع العادات والتقاليد على أنها نوع من أنواع الوفاحة والطيش والتمرد ؛ سواء أكانت هذه الأنثى فتاة صغيرة أم كبيرة ، مسيحية أم مسلمة . . فالمكان يفرض قيوداً ذكورية قمعية عندما يتعلق الأمر بالمرأة التي لا يعترف بحاجاتها وغرائزها ، لهذا تنتشر الحكايات المختلفة القمعية عن النساء في البيئة مقارنة بندرة حكايات الحب ، دلالة على الكبت الذي تعيشه البيئة التي تفسر أفعال المرأة من مطلق الفضيحة ؛ في الوقت الذي تفسر فيه أفعال الرجال المشابهة على أنها رجولة مطلوبة من «الذكر البطل» الذي يحق له أن يجاهر بما يود أن يفعله بالأخريات من غير «حريم» . . أما «حريم» فلا يتوانى لحظة عن تكريس جهوده كلها لحمايتهن حتى من نظرات الآخرين إليهن ، إذ يصير حزام آخر هند على أن يوصلها إلى مدرسة البنات ، لأن «الهم كما يؤكد دائماً ، هو أن يحميها من «عيون الفجرة» طلاب مدرسة البنين⁽¹⁾» . في حين تجده ذكراً ينتظر على أحر من الجمر فرصة أن يتخرج من المدرسة ؛ ليذهب إلى أميركا عند أخيه ، فيجب البنات هناك بأجمل ، حتى يعوض «حرمان البلد اللبي لا يمكن أن تحب واحدة فيها» . . اللبي متى أخشك بنت عمك أو بنت خالتك أو أخت صاحبك⁽²⁾ .

فمثل هذه الصورة المحافظة / الدفقراطية المتنافضة الكامنة في الشعور والاشعور للذكر الذي لا يخجل من التعبير عنها في سياق العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة ، لا يمكن أن تسمح البيئة نفسها للمرأة أن تقول شيئاً من هذا ، بل قد تسبب - كما ذكرنا - ابتسامة امرأة في وجه رجل الفضيحة لحارمها ، ومن هذه الناحية يصبح تدمير المرأة من الرجل / المجتمع الذكوري نذراً مشروعاً تصوغه هند عنولوجياً في قولها لأخيها : «تقاليد استبحت كل ما فيها ، ثم حرمها على الآخرين ، وتحملك تلك التقاليد بكل ما تملك لأتلك الرجل⁽³⁾» .



(1) نفسه ، ص 74 .

(2) نفسه ، ص 67 .

(3) نفسه ، ص 154 .

تبدأ معاناة هند من البيئة منذ السابعة من عمرها ، والبداية الإحساس المغيبون
 بكون الساحات في البلدة خاصة بالرجال . ثم تشعر بقيود أمها التي تحذرهما من
 الحركات الطائشة : « عيب يا هند ، البنات لازم يركزوا . . البنات يجب أن ثققل . . لا
 أن تنط هنا وهناك »⁽¹⁾ ، إلا أن هذه الأم تعد متفتحة عندما تصر على أن تكمل أبنيتها
 تعليمها كأخوتها : « والله العظيم لو صد الله في عمري فسنكملين علمك مثل
 إخوانك وأكثر »⁽²⁾ .

فضرورة أن تكمل الفتاة تعليمها تطرح بجدية في ظل التمايز بين الإناث
 والذكور ، فغالبا ما يسمح للذكور أن يتابعوا دراساتهم العليا في أميركا وأوروبا ، في
 حين لا يسمح للمرأة أن تكمل تعليمها المدرسي بسبب محاصرة الزواج لها ، وإن
 سمح لها وأكملت تعليمها المدرسي ، فغالبا ما يمارس عليها الاضطهاد الاقتصادي
 لمنعها من متابعة دراستها ، لأن المجتمع الأبوي الذي يضحى بالغائي ليتعلم الذكور ،
 يضع العوائق أمام المرأة ، ويحرمها من التعليم ، لأنه لا قبعة إنتاجية من وراء تعليم
 البنت التي ستطير إلى الزوج ، ولن يجني الأب من تعليمها شيئا ، هذا ما حدث مع
 هند وصديقتها سلمى ، حيث توج تعليمهما المدرسي برفض الأبوين أن تكملا
 الدراسة الجامعية ، بحجة عدم وجود المال الكافي ، وكان عليهما أن تعملتا معلمتين ،
 ليتسنى لهما الالتساب إلى الجامعة .

تتمس هند التجار في عجال الحب من حولها ، فتقارن بين واقع الرجولة المعاش
 في البلدة وبين الشخص الرومانسي التي قرأتها في روايات الهلال ورأتها في التلفاز ،
 فتشعر باليأس من رجال الواقع الذين هيرتدون ملابس لا تتسع لهم ، أو تضيض
 وتترهل ، ينتظرون نهاية الشهر وتوزيع الموز . . تبحث في الوجوه عن فارس واحد فلا
 تجد⁽³⁾ . ومن خلال حب « أولاد المدارس » تغدو الرواية خطايا شرقيا متكنا بقصص
 العشاق الحذرين ، بل بقصص الحب من طرف واحد ، فكل العلاقات العاطفية بين
 تلامذة المدارس هي علاقات أحلام مثالية ونظرات وحركات متباعدة ، وحب من أول

(1) نفس : ص 34 .

(2) نفس : ص 34 .

(3) نفس : ص 43 .

نظرة : «فجأة رأته هند . . شابا جميلا يشبه عمر الشريف بشكل كبير»⁽¹⁾ .

فمن طريق تطور هند النجار وتزوجها تلتقط الكاتبة جملة من التحولات الاجتماعية والنفسية في مجال علاقة البنت بنفسها وبالوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه ، حيث تكون علاقاتها بذاتها في سن المراهقة قائمة على تفهمي الحلمي لديها من خلال فارس الأحلام الذي يكون في الغالب صورة مختلفة عما هو موجود في الواقع الكئيب بأمتعة الأمهات و الجدات والعلاقات الزوجية البائسة ، مما يجعل من علاقة الفتاة بالمجتمع علاقة عدائية ، لأنه مجتمع يحبسها لتكون زوجة تقليدية ، أي أن المجتمع «ينظر للزوجة كضرورة مكتملة للحياة»⁽²⁾ ، وبالتالي تحرم من تقرير مسار حياتها ، قبل الزواج وبعده ؛ إذ غالبا ما تزوج بـ «كلمة أعطاه رجل لرجل»⁽³⁾ ، كما حدث وأن أعطى شاعر النجار ابنته (هند) الرجل قريب موصر يعمل في الكويت ، ولم ينقض كلمته إلا معارضة أمها ، لتستمر بعد ذلك القطيعة بين العائلتين سنوات طويلة بسبب عدم إجبار البنت على الزواج التقليدي .

وتزداد مأساة الأنثى في البيئته بفشل أي حب تختاره ، ليصبح اكتشافها العاطفي ، وفشل إكمال تعليمها حزنا متصخما ، يغدوه ماردا حبسا فتحواله القمقم ، بركان القهر والخيبة يتفجر . . الإحباط والأسى واليأس . . الضعف والعجزه في الاستكانة والضياع»⁽⁴⁾ . فكيف يمكن التحرر من هذا المارد؟

بعد أن تصير هند معلمة في مدرسة خارج البلدة ، يقع الحب بينها وبين مروان نصار الطبيب الشاب اليساري المتفهم لحياة المجتمع والمرأة . وفي لقاءاتها القصيرة به ، يتعمق إحساسها بالرعب خوفا من أن يعلم الناس في «بيت أمان» بحبهما ، وحينها «مستفجر حدود البلدة الصغيرة بالأحاديث والشائعات ، وسيصور خيالهم كل ما لم يحدث»⁽⁵⁾ ، مما يربك الشخصيات النسوية ، فيجعلهن مسكونات بالفضيحة بسبب

(1) نفسه ، ص 78 .

(2) نفسه ، ص 88 .

(3) نفسه ، ص 89 .

(4) نفسه ، ص 113 .

(5) نفسه ، ص 146 .

الشرط في الحب .

تتكلم العواشق البيئية ضد المرأة/هند لتمنع زواجها الذي لا تجوز على طرحه على أساس أنه حب أو حتى زواج ، ومن هذه العواشق : أن أهل بيت أمان لا يزوجون فتياتهم للغرباء ، وتزداد المشكلة إذا كان هذا الغريب لاجئاً ، فلا تشفع له مهنة الطبيب ، وتأتي ثلاثة الأثافي مخيفة مرعبة : لأنها ناتجة عن الاختلاف الديني بينهما ، فهي مسيحية وهو مسلم .

ولم تقتصر المعارضة لزواجها على البيئية المحلية فقط ، بل يرفض هذا الزواج أخوانها المقيمان في أمريكا ، علماً بأن أحدهما متزوج أمريكية ، والآخر لا يتحفظ من إقامة أية علاقة جنسية مع أية امرأة . فهما كرجلين يعيشان في عالم منفص ، ظنت هند أنهما تطوراً ، وتوفعت أن يقفا إلى جانبها ضد القيم التقليدية السائدة ، لكنهما تكلمتا بكل ما تعلمه تقاليد الذكورة من الثعنت والسيطرة على الأنثى ، فحثتا أخوها الأكبر على أن تقلع عن حبها : «عائلتنا وجدت في بلدة أنت أدري بتقاليدنا ، ووالدي لا يستطيع إلا أن يكون رجلاً في حمارك وبين أقاربه ، وعندما تقفين في وجه ما يعتقدون ، فستحكمين عليه في أواخر أيامه بالذلل⁽¹⁾ » .

يبدو مثل هذا الحب في نهاية المطاف «معركة وجنوداً» في مواجهة المرأة الوحيدة التي لا تقلك من الأسلحة إلا الصمت . والطبيب مروان عن جهته يبدو مثالياً ، يساعدها في معركتها ، فيعدها مخطوبة له ، فاتحاً لها عدة الانتظار لسنوات ، إذ المهم من وجهة نظره أن تكبر ، فتتمرد على البيئية التي تنتف حولها كالعنكبوت . وقد كانت من المستحيل أن تتمرد قبل هزيمة حزيران ، لأن معركة البيئية - قبل هذه الهزيمة - شرسة في مواجهة المرأة ، وكبت مشاعرها خوف الفضيحة والعار ، بحجة العرض أولاً وأخيراً ، مما أفقد الناس صلتهم الفعلية بالدفاع عن أرضهم ، لأنشغالهم بعرضهم .



بعد حزيران تكبر هند في أجواء أسقطت الزيف الاجتماعي السبب المباشر في انتهاك الذات والأرض عن طريق الاحتلال ، فما أن وجدت نفسها نازحة في عمان ، حتى أعلنت إيدانتها لكل القيم الذكورية التي سيطرت على البيئية وعليها بوصفها أنثى قبل الهزيمة ، بل لم تعد ترى العلاقة العاطفية بالرجل ذات جدوى ، فأصبح

(1) نفسه ، ص 154-155 .

مروان نصار نفسه أحد المسؤولين عن الهزيمة . ولم تعد تقتنع بحبه إلا بعد أن ساعدها في العودة إلى «بيت أمان» ، وحينها قررت أن تعلن حبها ، فتناوبه ، لكنه يضع في المنفى ، شاعرة بأنها أعطت ، لأنها لم تصعد به إلى أهلها ، وتواجه نفسها وأسرتها والحياة بعد أن انهزم الناس . وهذه بداية التحول النفسي بعد الهزيمة .

وهذا التحول أصاب «بيت أمان» كلها ، فقد أصبح الرجال ما بعد الهزيمة كلهم «يكون»⁽¹⁾ ، وأصبحت المرأة المثقفة المشردة على سياق الحريم «لا يضابقها أن تكون من النساء»⁽²⁾ ، واختزلت استقالة عبد الناصر رمز الوطنية الأول قبل الهزيمة في كلمة «طره»⁽³⁾ ، وأمسى الحب له برودة الثلج ، لا يدئش ، لأنه لم يعد في النفس رغبة للحياة . وأمسى «بيت أمان» المحافظة على الشرف والأخلاق تنهك عندما «تدافع المجندات إلى أحضان الجنود ، كلما نحن الستاتر في البيوت تنفرج ، ويتمادين كلما أدركن أن هناك من يراقبن»⁽⁴⁾ .

هكذا تعيش هذه حواء عاطفيا بعد الهزيمة ، ولا تجد منقذا من هذا الحواء سوى الانخراط في المقاومة المسلحة ، فتنفذ بعض العمليات العسكرية ضد الاحتلال ، ثم تعتقل ، وتخرج من السجن إلى المنفى إثر عملية تبادل أسرى ، فتلتقي بمروان لقاء مكشوفاً بين الناس بحضور أمها وأخيها ، وهذا الموقف يجيء بعد أن أصبحت حرة في تصرفاتها : ليصبح التحاق المرأة بالمقاومة الوطنية واحداً من السبل المفضية إلى التحرر من القيود الذكورية الاجتماعية . فها هي في نهاية الرواية امرأة جديدة ترعب الكون من حولها : «تركت يد مروان ، ورفعت قبضتها في الهواء . . . فرددت الأغوار صرخة تفجرت من الأعماق . . . يا أولاد الك . . . لب . . . يأرجد . . . ع . . .»⁽⁵⁾ ؛ حيث أكدت من خلال صوتها الثوري حريتها ، وبالتالي كسرت القيود الاجتماعية الذكورية من أجل مواجهة فيود العدو الصهيوني ، وكان تحرر المرأة الفلسطينية - من وجهة نظر الكاتبة - لا يكون إلا من خلال انتمائها إلى الثورة الوطنية .



(1) نفسه ، ص 187 .

(2) نفسه ، ص 183 .

(3) نفسه ، ص 175 .

(4) نفسه ، ص 187 ، 193 .

(5) نفسه ، ص 295 .

ما حدث في حياة هند النجار من سلبيات ، يحدث في حيوات النساء الأخريات من حولها ، ومثال ذلك شخصية «سلمى الأكحل» التي عانت من وطء البيئة الذكورية التي لم تقدر إحساس الأنثى بالإنسانية ، ابتداء من أبيها «العسكري» الذي لم يستطع أن يفهم أحاسيسها التي يشتها في رواية شبيهة بالسيرة الذاتية ، انتفدته فيها لأنه فضل أخوتها الذكور عليها ، واصفة مشاعرها المحبطة عن خلال جنائزية الحب في بلدة ليس الحب فيها : «سوى نظرات ، ونظرات ، ومزيد من النظرات»⁽¹⁾ ، ومع ذلك فإن هذه النظرات ، في حال انفصاحها ، ستؤدي إلى العقاب الشديد وربما الموت ، إذ تشعر أن البيئة لم تمنحها أية فرصة للتعبير عن حبها بسبب كونها أنثى ، فعندما أحبت عادلا وفكرت بإطلاقه على حبها ، ثارت في وجهها هند النجار ، محدرة بسوط ثقافة البيئة الذكورية القائمة : «كيف يعميك الحب يا سلمى؟ كيف يمكن لفتاة في هذه البلدة الغارقة في تقاليدنا وحدودها الضيقة أن تفعل هذا؟ ومن سيفسر لك جرأتك؟» حتى هو لم يفهم أبدا أن تبدئي أنت⁽²⁾ ، دلالة على موت الحب في البيئة التي تعودت قهر العواطف النسوية وعدم فهمها ثم تنطلق سلمى ، بعد ذلك من خلال التجربة التضالعية الحزبية إلى الكتابة النسوية لصالح حرية المرأة المستلبة الإدارة من الرجل ، فتطرح إشكاليات تحرر المرأة ضمن ضرورة الثورة على التقاهيم الاجتماعية السائدة التي تجعل المجتمع غير حضاري في تعامله مع النساء .



إن الحبيبة الاجتماعية العاطفية عامل حاسم في تكوين الشخصية النسوية الخالية من الحب الذي يأنى «صاعقا لا يقاوم ومن النظرة الأولى»⁽³⁾ ، ثم يقدو فاشلا بسبب القمع البشري ، لأنه يمثل في وعي المجتمع عارطة الجبروت والعقاب إذا تعلق بالمرأة ، على عكس الذكور الذين يتفاخرون به ، وأحيانا يتفاخرون به في دائرة الجنس والشهوة .

تبدو صورة مروان الذي أحب هند النجار مثالية رومانسية - قوامه الطويلة - .

(1) نفسه ، ص 81 .

(2) نفسه ، ص 87 .

(3) نفسه ، ص 14 .

وجهه بتسليم للفضاء . . شعرة اللامع حائر بين الكسائي والأشقر كفيف ناعم . .
 رشيق وأنيق⁽¹⁾ . وحبه أيضاً مثالي : «أنا بحبك يا هند ، ويمكن أحارب العالم كله
 معك وفيك⁽²⁾» ، فهو مندفع وصادق وعاشق⁽³⁾ . وأمله بانتصار هند على الأفكار
 والتقاليد في «بيت أمان» كبير ، لذلك ينتظرها أن تكبر ، وتتجاوز الحبطات ، وتتمرد
 على مفارقتها السلبية : «أنا ومروان لم نخلق لبعض⁽⁴⁾» بوصفها المقولة التي تترك المجال
 للقيم والتقاليد أن ترسم لها حياتها ، مقابل أنه لا يؤمن باليأس : «لأن إيمانه بالحب
 فوق أية قيم سائدة اجتماعياً ، والمهم - كما يرى - أن تؤمن هند مثله بهذا الحب ،
 وتدافع عنه ، وتنشيت به . فكانت شخصيته غريبة عن البناء السردى في الرواية
 الفلسطينية ، بما يجعله علامة رومانسية لفارس الأحلام المنتظر الذي لا يضحى
 بحبيبه المكيدة بتعقيدات ظروفها الذاتية والبيئية!!

وفي ضوء هذا نجد الصراع الذي تعانیه المرأة في الرواية يتمثل في الصراع مع
 بيئة غير حضارية يسودها تخلف العادات والتقاليد ، حيث يسيطر فيها الرجال على
 النساء ، فيصغون حياة المرأة بطريقة النبائل لأفكارهم التقليدية ، وهي أفكار ترفض
 على المرأة أن تحكم العقل وتلتزم بالقيم ، في حين تجعل الرجل حراً في تصرفاته
 ونزواته . فعندما تسأل هند أخاها «سأما» ، الذي يحدثها كثيراً عن حبه لربما
 المقدسية ، إن كان سيحبها لو كانت على غير دينه ، فيجيبها : «حتى لو كانت يودية
 من مجاهل إفريقيا ووثنية⁽⁵⁾» . وما أن تطرح عليه حبها لمروان المسلم حتى يصعق ،
 وكأنه قرأ رسائل أخويه المخدرة لها ، فيناشدها تحكيم العقل واحترام التقاليد
 المسيحية . بل إن الأم نفسها - وهي متعاطفة إلى حد كبير مع تعليم أيتها وحرية
 زواجها - ترفض أن تتزوج البنت من رجل مختلف الديانة والقبيلة في سياق قصص
 هند لتقصتها مع مروان عن طريق تخيلها في سياق قصة فتاة أخرى ، وما أن تقول
 لأمها : «لو كنت أنا محلها ؟ حتى تنتفض الأم دعباً ، فتقول : «بعد الشر عليك . قال

(1) نفسه ، ص 141 .

(2) نفسه ، ص 149 .

(3) نفسه ، ص 147 .

(4) نفسه ، ص 160 .

(5) نفسه ، ص 156 .

الله ولا فالك . بذلك أيوك وحامولة التجار والمتاصرة يحطوا رأسهم في الأرض^(١) . ولكن الكتابة السردية في النهاية أنشجت هند التجار حرة قوية فائرة من خلال انتمائها إلى الثورة الوطنية ، وهذه ميزة الرواية التلمية ، حيث أنتجت الكتابة المرأة الجديدة المتجاوزة لأنوثتها الجرمية المهمشة من خلال الثورة !!



نعمق ليلى الأطرش في رواية « امرأة للفصول الخمسة » الصراع القيمي بين المرأة المثقفة المختلفة وبين الرجال الأثرياء وما لديهم من وسط نسائي بورجوازي تابع ، يصوغ مجتمع «برقيس» الجرمي الخليجي العربي ، المبالغ في تجارته ، ونفطه ، وثيابه . وجواهره ، وعطوراته ، وولاته ، وحفلاته ، ونحيفه ، ونسائه . . وما تنتجها هذه المبالغة من قيم ثقافية واجتماعية سلبية ، تهيمن على العلاقات التجارية التي تشدق بالوطنية وحب الأرض لتمرير مصالحها .

ونقط المرأة في هذا المجتمع كحما تصوره الرواية ، هو غط : « القطة الجميلة » كما ينادي إحسان زوجه نادبة ، أو أن تكون سلعة اجتماعية اقتصادية ، يمر من خلالها الرجال علاقاتهم ونزواتهم ، إذ يريد إحسان من زوجه أن تلفت نظر النساء إليها ليشرعن أهل «برقيس» أنه يمتلك أجمل امرأة : « حينذاك سبتحدث الرجال عنك يا إحسان . وستعرف برقيس من هو إحسان الناطور^(٢) » ، أو أن تختزل المرأة في إطار الموسم وسط العلاقات التجارية الموحلة بالجنس والابتزاز . .

يبدو مجتمع النساء البرقيسيات نظميا مزيقا ، شكله نعومة الحرير ، وعطوره باريسية ، وقطع الماسه قريية ، وجوهره الزيف والرياء والادعاء ويشاعة الألسن ، فالتساء « يأكلهن السأم ولا حديث لهن سوى النقود والملابس والعطور . . نساء عالمهن محدود . ينتظرن فيه عودة الرجال من سفرهم وأعمالهم . يأتي الرجل مثاقلا ، وقد استبست بامراته شهوة الانتظار والرغبة . رجلا يقضي وطرا . وامرأة تبحث عن حديث ومسر وحنان ، فلا تجد إلا عند نساء مثلها^(٣) . والبطلة (نادية الفقه) تقرر في هذا السياق أنها حرة كغيرها ، وأن عليها أن تتمرد على هذه الذات النسوية

(١) نفسه ، ص 158 .

(٢) ليلى الأطرش : امرأة للفصول الخمسة ، المؤسسة العربية للدراسات ونشر ، بيروت ، 1990 ، ص 11 .

(٣) نفسه ، ص 50 .



ما بين الرجال السماسرة الأثرياء ، وبين النساء المترفات الفارعات على حد تعبير الرواية نهض شخصية نادية الفقيه ، فسمي إلى أن تكون مختلفة ومغايرة لمحيط البرقي الذي تعيش فيه ، متناقضة بين رفض هذا المجتمع ، وبين التعايش مع بعض جزئياته ، بين الرقص لسياق الأشي الجسد المشابه للبرقيسيات ، وبين التعايش مع بعض حالات هذا السياق في مناسبات عديدة مرغبة أو مستحارة ، بين المثقفة القارئة ، وبين ممارسة التجارة بطريقة السمسرة الشريفة . . لكنها تبدو في نهاية المطاف امرأة بورجوازية منعمة بطريقة ثقافية .

فالرواية تطرح إشكالية نادية بين رجلين شقيقتين ظهرا مختلفين ، وهما : «إحسان الناطور» الذي لم يكمل تعليمه ، ولم يؤمن بالثقافة والقراءة ، لأن الحياة العملية بما فيها من ذهب علمته أنها العلم الأكبر له ، فأصبح تاجرا يعرف كيف يستغل الأفكار والعلاقات بانتهازية ذكية لصالحه ، حتى غدا أحد الملوك الأثرياء في «برقيس»⁽¹⁾ ، وبعد ذلك في لندن وباريس .

والآخر «جلال الناطور» الشقيق الأكبر لإحسان ، وهو المثقف الذي سماء أبوه «فاز» المكتبة ، أكمل تعليمه ، والتحق بالثورة الفلسطينية إلى أن أصبح قائدا من قياداتها ، يتحدث الناس بشالياته ، دون أن يعرفوا أنه يخفي وجهاً قبيحاً ، فهو أحد السماسرة ، لينتهي به المطاف ثريا منفصلا عن الثورة يدبر مصالحه التجارية في اليونان .

ومنذ بداية الرواية والبطلة تشعرنا أنها كانت ناعمة مراهقة اختارت جلالاً خبيثاً ، بادلتها الحركات والنظرات في دمشق ، لكن الذي حدث أن من لاحقها شقيقه إحسان ، وهي لم تعرف أن إحساناً صادها نكابة بجلال ، كما يظهر من منولوجات إحسان الداخلية⁽²⁾ ، حيث فاجأ شقيقه الأكبر وهو يعلم أنه يحبها ، بحبه لنادية ، وأنه يريد أن يتزوجها ، وقصلا تزوجها وأخذها إلى «برقيس»

ومن برقيس تبدأ نادية من خلال تقطيعات الزمن بالعودة إلى ثوراء لصياغة حياتها الحاضرة البائسة رغم الثراء الذي تعيش فيه ، ومشكلتها أن الرجال لا

(1) انظر عن صيد إحسان لنادية نفسه ، ص 38-40 .

يتعاملون مع المرأة في «برقيس» ، إلا من خلال شكلها الجميل ، وكأنها قطعة جميلة يتعاملون فيها بينهم باستلاكها . وهي من هذه الناحية تعاني من زوجها الذي يصبر على أن يجرحها وهو يناديها بـ «قطتي الحسيلة» . وتظن أنه كان بإمكانها أن تجعل حياتها أفضل بكثير فيما لو تزوجها المثقف الثوري «جلال» : «لو كان إخوان مثل جلال . لو أنني تزوجت جلال . كان قطعاً سيكون أكثر تفهماً .. جلال مثقف ولا شك أنه مختلف عنه . كان سيحس بما أعاني دون أن أشرح»⁽¹⁾ .

تختلق نادية بأخواء الذي يلغها في مجتمع ليس له إلا الحلم بالشروة وجمعها ، وأيضاً تختلقها تصرفات زوجها الذي لا يرى فيها سوى أنثاء ، وتختلق من نفسها لأنها أطاعته خلال عشر سنوات في كل شيء ، حتى أنها لم تكمل تعليمها ، وتركت قراءة الكتب ، وكأنها بذلك تسلم بوصية جدتها الأعرابية : «لا نعصي له أمراً .. ولا نقضي له سراً .. ولا يشم منك إلا أطيب ريح»⁽²⁾ .

ترفض هذا التشبُّه الذي يرفضه عليها المجتمع بقيادة الرجل رغماً عنها ، لأنه يدفعها إلى الانحدار ، وفي داخلها إنسان مهزوم ، يتسلم ، ويستيقظ ، ويصرخ ، ويتحدى ، ويثور ، ويرفض ، ويشمر في وجه الزيف : «إنسان آخر بلا جنس ، إنسان له احتاسيس ويفكر فيتعذب ويعذبني . إنسان لا يعرف معنى الذكورة أو الأنوثة»⁽³⁾ .

ولما كان جلال هو الفارس المثقف الشار المحلوم ، فإنه أهم ملمح في أحلامها ورؤاها التي تسعى إلى التخلص بطريقة ما من حاضرها الاغترابي . وما أن يحضر جلال إلى «برقيس» حتى تشمر أنها أمام تجربتها العاطفية الماضية ، تستيقظ لديها الأنثى ، وتغدو نساءً لأنها تساؤلات زوجة محتارة : «ماذا أريد منه ؟ ! هل أحبه ؟ أم أنني أنهي جرحها إسقاطه لي ذات يوم؟»⁽⁴⁾ .

لكن هذا الثوري الباحث عن الحرية، الرمز الوطني ، والشاعر الملائم العقول إعجاباً ، والقائد لصير آلاف المناضلين الثوريين الصغار المرابطين على الحدود مع العدو . لم يختلف عن سياسة «برقيس» بعد أن سمعه يحدد عقولة المرأة

(1) نفسه ، ص 41 .

(2) نفسه ، ص 42 .

(3) نفسه ، ص 43 .

(4) نفسه ، ص 79 .

الكبيرة التي سيأخذها مقابل توريد بعض الأسلحة الاشتراكية الخاصة بالثورة إلى «برقيس» ، فيتكشف لها وجهه الحقيقي المزيف دفعة واحدة . ويلتقي الواقع والحلم في السلبية ، وتلاشى مسافة الصراع التي تدور في داخلها بين أن تملك نفسها وتحقق إنسانيتها ، وبين أن يملكها الآخر الذي يستلب إنسانيتها باختزالها إلى أنثى . حلمت أن تتخلص من ملكية التاجر (إحصان) في الزواج الخطأ ، لتتحول إلى مسار المثقف الثوري (جلال) رمز الإنسانية والتحرر والتفاهم ، لكن هذا المسار ينكشف لها وجهه أقيح من وجه أخيه ، سواء من خلال عبقرته في السمسرة على تهريب أسلحة الثورة إلى برقيس ، أو من خلال ترجسيته معها عندما حاول اغتصابها منذ اللقاء الأول المنفرد بينهما . فيظهر ترجسيا مغرورا قبيحا ساذجا مستغفلا يدعي الثورة والوطنية ، وكلما اقترب يصبح أكثر قبحا ، نفوح من أنفاسه رائحة الخمر ، يتصور المرأة أنثى تعشقه . . وهي ترفض بوجهها الإنساني للمتمرذ الاستغلال والقبیح الممثل في محاولته اغتصابها ، فتصقعه ، وتصرخ في وجهه «سافل! سافل! هل تظن أنني وقفت حياتي على انتظارك؟ وأنتي سأخر ساجدة لك حين تعود؟ سافل وحقيير»⁽¹⁾ .

فكيف تتحول من الأنثى إلى الإنسان ؟

تطرد جلالا من أفكارها ، وترفض أن ترافق إحصانا زوجها إلى أية رحلة عمل ، لأنها تريد أن تتمرّد على نخط المرأة الأنثى ، وترفض أن يملكها أي رجل ، فهي تبقى زوجة لإحصان الناطور مع تحولات جديدة ، منها : اختيارها لملابسها بدل أن كان هو الذي يختارها لها ، وتصير صاحبة مكتب عقارات في لندن ، وتلك شقة فاخرة ، وتتصرف بحكمة فتتقد ثلاثة ملايين دولار من أموال زوجها ، وتشارك في أطباق الخبر وهي تلبس الملابس الفضولكلورية الفلسطينية ، وتتبرع لمؤسسة الدراسات والبحوث الفلسطينية ، وتسجل للدراسة في الجامعة الأمريكية بالندن . . ثم تنتهي الرواية وقد أنجزت صفقة شراء صور زوجها التي أخذت له مع عشيقته «أنجيلا» يبلغ نصف مليون دولار ، حفاظا على كرامتها ، وعلى مثالية زوجها أمام أولادهما . وبهذا يغدو إحصان صامتا وهي تتكلم ، إذ أصبح القرار بيدها وحدها ، والحل أن يظل الرجل صامتا ، لئلا تخسر المرأة كي تتكلم بتأثيرها الاقتصادي ، بعد أن كانت قبل أن تنور على سياقها الأنثوي هي التي تصمت ، وتنفذ ، وهو الذي يتكلم ويقفل . ومن

(1) نفسه ، ص 125-128 .

خلال هذه الحركية تعلن أنها تحررت من الرجل ، وأن تحررها لا يعني سقوطها أخلاقيا ، مثل سقوط الرجل الذي يلخص حريته في وجود امرأة وزوجها ، وأخرى عشيقه ، فتخاطب زوجها قائلة : «أنا حين أحافظ على نفسي ، فلن يكون ذلك من أجلك ، بل احتراما لإنسانيتي ، لأنني أريد بقسي عن أن أكون متاعا لأحد»⁽¹⁾ .

هكذا تنجز الرواية شخصية نادية المتحررة من خلال تحويلها من الأنثى المتملكة المستغل جسديا واجتماعيا واقتصاديا ، إلى الإنساني الثقافي الاقتصادي المتحرر الذي يعني زوجها إيجابيا واحدا ، لا وجهين سلبيين متمثلين في شخصيات كثيرة مارست الوطنية في الظاهر والشجاعة في الخفاء ، أو التحفظ ظاهرا والتورط بعلاقات جنسية غير مشروعة في الخفاء ، أو الإحسان الخيري ظاهرا وعقد الصفقات المشبوهة باطنيا . . الخ .

وإجمالا ، فقد خفف من حدة هيمنة صوت المرأة نادية على الأحداث مشاركة زوجها إحسان في رواية بعض الأحداث من وجهة نظره ، مما يعني وجود صوتين في الرواية : الصوت المهم ، هو صوت المرأة المعري للواقع والعلاقات المريبة ، فاستطاعت نادية الثقب - من منظورها- أن تكون المرأة الحرة التي لا يستطيع أحد أن يعرفها ، أو يمتلكها ، لأنها أخيرا أظهرت وجه الإنسان الواضح في أعماقها بلا جنس !! أما الصوت الآخر فهو صوت الرجل الذي يشعر بعجزه أمام زوجته ، يقول إحسان : «مع نادية تحس أنك تعري»⁽²⁾ .



ترسم ليلى لأطرش في روايتها الثالثة «البلدان وظل امرأة معاناة المرأة الموهلة في أعماقها النفسية المعشربة المستلة من أحاسيس الكاتبة بأبعاد سيرة خاصة»⁽³⁾ . فتفوص في أعماق المغارة الزائفة بالأحاسيس ، ولكل إنسان مغارته . . كهف عميق لا يدري ما يحويه من تراكمات وانفعالات . . مخيفة هي الذات ، متلونة . . تنقصر

(1) نفسه ، ص 198-199 .

(2) نفسه ، ص 188 .

(3) أحداث ليلى الأطرش عن تجربتها الروائية هذه فعدتها نتاج لقائها بعد خمسة عشر عاما مع صديقة صليها في الإعدائية والناوية . انظر : ليلى الأطرش وثلاثة أصوات نقدية تتناول التجربة الروائية ، الخميس 1998/8/6 ، ص 26 .

آلاف الأشكال الغريبة حتى لينكرها صاحبها⁽¹⁾ ، والرواية من هذه الناحية تعد شهادة سوية ، تكشف فيها المرأة إشكاليات ذاتها أولا ، ثم امتداد هذه الإشكاليات المعقدة في بناء العلاقة بالآخر ، وتحديدًا بالرجل عاشقًا وزوجًا .

وبطلتا الرواية الشقيقتان (منى وأمال الأشهب) هما وجهان لعملة واحدة ، أنتجتا في الرواية أمانيهما المكسورة وأحلامهما المبعثرة ، وعلاقتاهما المبتورة بالواقع المؤبود بالعقد الذكورية ، والذي عاشتا فيه إلى عمر تجاوز الأربعين عامًا . لكن زمن سردهما العسر الطويل لم يتجاوز ليلتين زارت فيهما منى القادمة من القدس شقيقتها أمال القيمة في عمان ، لتشكّل هاتان الليلتان زمنًا متدا في أعماق الماضي ، من خلال ذكريات الطفولة والمراهقة وأحلام الحب والزواج ، وتراكمات العقد النفسية . وقد استطاعت الكاتبة أن تقيم عالمين نفسيين متوازيين داخل المرأتين ، من خلال رواية تقوم على متطوّرين متشابهين ، فيكون تداخلهما متوحدًا في جوهر المعاناة والانسجام في حياة الأتني التي تردت قفصت .

فقد كانت منى في طفولتها جميلة ذكية متفوقة محبوبة من أسرتها ومعلماتها ، ولما راهقت تورطت في علاقة عاطفية مع « هشام » ، فأرغمها أبوها على الزواج وهي في السابعة عشرة من عمرها من يوسف الذي يكبرها بأحد عشر عامًا ، فعاشت حياتها معه تقليدية بلا حب أو عواطف ، تعمل في صالون نسائي ثلثه ، وأنجبت ثلاثة ذكور كبروا وسافروا إلى أميركا للدراسة ، ولما وجدت نفسها وحيدة مع زوج لا تحبه شعرت بعد الأربعين من عمرها ، أن حبها لهشام ما زال يسكن أعماقها ، ولكن ليس بإمكانها أن تعود إلى الماضي تشكّله بطريقتها الخاصة ، من هنا تنبعث مأساتها ، وتستقر روحها المستسلمة ، لكنها تقبل أن يستمر حفلها مع الزوج الذي لا تحبه ، وتنتظر أن يعود أولادها الذكور الثلاثة من أميركا ، مستسلمة للأوضاع النموية البائسة .

أما أمال فهي كانت مواصفاتها الأنثوية أقل بكثير من شقيقتها ، إذ هي متوسطة الجمال ، والذكاء ، ومتوترة العلاقة بالآخرين في طفولتها ومراهقتها ، فإنها استطاعت أن تحصل على الشهادة الجامعية في الجامعة ، وأن تتزوج من أحببت ، ونجحت في عملها محامية في مكتبها الخاص هي دفاعها عن قضايا المرأة ، إلى حد أنها حققت

(1) ليلى الأطرش : ليلتان وظل امرأة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص 68 .

إنسانيتها وحرميتها في عملها ، لكنها في المقابل فشلت في الاحتفاظ بزوجها الذي هجرها إلى امرأة أخرى .

من خلال المعاناة المشابهة بين الشقيقتين في كونها معاناة المرأة من الذكورة ، يأتي اللقاء بينهما في الحاضر مكبلا بضائعهما معا ، مع وجود أحاسيس الماضي المسئلة بالخبرة والثور والمأساة وبعض الود بينهما ، إضافة إلى تكريس مجموعة من العقيد التي تجعل المرأة ظلا ، نذكر منها : عقد الطقولة في البيئة التقليدية ، وفشل الحب الأول ، والزواج الفاشل ، وسن اليأس بعد الأربعين ، الخ .

وربما كان فشل الحب الأول في حياة منى هو السبب المباشر في تأزم حياتها ، إذ بعد أن اكتشفت والدها هذا الحب أجبرها على الزواج من أول رجل طرق بابهم ، فحرمها من فرصة التعليم وتحقيق الشهادة الجامعية . . . في حين استطاعت شقيقتها أمال أن تحقق الشهادة والعمل والوجاهة في مقابل فشل زواجها . فكان الزواج بالنسبة للشقيقتين فاشلا بكل المقاييس ، وهذا ما أدى بهما في نهاية المطاف إلى الشعور بالوحدة والاعترا ب والضباب في زمن السرد ، حيث ظهر الزوجان عا دك ويوسف سلبين مغبين عن دائرة السرد ، فيوسف حمل جوهر أسنا عندما حاول وهو خاطب منى أن يغتصب أمال التي وبجدها وحيدة في البيت ، وعادل هجر أمال التي لم يملكها بسبب عملها وحياتها الخاصة . ومع ذلك فإن هاتين الشقيقتين لا تجدان بديلا عن الزوجين لاستمرار حياتيهما ، بل لإنقاذهما ما هما فيه بسبيهما ، حيث تعود منى إلى يوسف لتتابع حياتها الربية التقليدية معه ، في حين تعلن أمال أنها لا تستطيع أن تعيش بدون زوجها ، فهي تحس أنه بعبوبه لينفذا من وحدتها وضاعها وشقاها رغم زواجه من أخرى ، وهنا تحديدا تكمن فكرة التسطع في رمزية المرأة الظل التي أنتجتها الكتابة في بناء شخصيتين نسويين حاولتا أن تتفجرا ضد الواقع / الرجل ، لكنهما لم تجدا بديلا عنه ، وكأنهما غدتا حرمتين لا تستطيعان تكسير الآخر ، أنا وهي : كل منا ظل لامرأة ضاع في طول الطريق . . امرأة جرفتها الحياة وغيرتها⁽¹⁾ : لذلك قبلنا الانكار والظل في حياة الرجل الكاسر الذي فرض تصرفاته ونزواته!! وكان الحالة الناسة واحدة في حياة المرأة المصرية رمز الظل والهامش ، والتي تعاني من عقد ذكورية كثيرة تجسدت في الأب والأم والزوج

(1) تله ، ص 172 .

والحبيب والأخ والابن ..

إن رؤية الكاتبة في بناء شخصيتي منى وأمال اعتمدت على الكشف عن داخل الشخصية النسوية في سياق المعاناة ، فبينت امرأتين ينفسيتين متقابلتين في الظاهر ، لكنهما نفسيتان متشابهتان في الاغتراب والضيق ، مع كون منى ساذجة في سرعة تعبيرها عن نفسياتها لأختها ، أو أمها ، أو ابنها ، على عكس أمال المرأة الحديدية الحريصة على التماسك في الظاهر ، مخفية آلامها النفسية في قعر أحاسيسها ، لتبدو جافة الأحاسيس والعواطف . إنما استطاعت الكاتبة من خلال صوتي المرأتين في التذاعيات الذاتية والحوار بينهما أن تكشف النفس الأنثوية ، وطبيعة العلاقة المتوقعة في بناء عالمين مختلفين لشقيقتين تلتقيان في عسر المعاناة رغم المظاهر التي فرقت بينهما : « في ليلتين بكل تناقض أحاسيسهما .. اكتشفت كل منا أنها لا تعرف من أمامها ، وأن الأخرى إنما هي امرأة ولدت وتشكلت لحظة افتراقنا وتشعبت بنا سبل الحياة »⁽¹⁾ .

تبدو معاناة هاتين المرأتين ، بوصفها معاناة بورجوازية ، غير مقنعة في نهاية المطاف من جهة رفاهية الحياة الاجتماعية والاقتصادية نسبيا في حياتيهما ؛ لكن المعاناة قد تكون مبررة عندما تجد المرأة لم تحقق استقرارها عاطفيا مع الرجل الذي ارتبطت به ، لذلك يمكن الحديث عن فشل عاطفي ، بسبب الرجل أو بسبب البيئة نفسها . وهنا تكون المرأة هي الضحية ، عكس الرجل الذي بإمكانه أن يحصل على أكثر من امرأة بطريقة شرعية أو غير شرعية . مع كون مأساة منى أكبر من مأساة أمال ، بسبب أنها نואمت مع البيئة منذ طفولتها ، ولم تتحored على محيطها ، تقول : « اشتريت إظراءهم وإعجابهم فدفعتم غالبا . وبعث لهم قلبرني بشمن بخس ، لأكون موضع الإعجاب والرضى »⁽²⁾ . وتقول أيضا مصورة عذابها تجاه انصياعها للبيئة : « انكشفت إرضاء لمن حولي ، وتعرّيت أماسهم ، صارت حياتي مشاعا بإرادتي ، وأعذب نفسي بلومها ، لأنني فشلت في بناء عالم خاص بي ، وكل التفاصيل في حياتي لهم يناقشونها ، ثم يقررون أحيانا »⁽³⁾ .

(1) نفسه ، ص 178 .

(2) نفسه ، ص 17 .

(3) نفسه ، ص 24 .

وكانت النتيجة أن غدت منى ضحية للبيئة ، وخاصة بعد أن تكشف آمال سر حبها ، فيهجم عليها أبوها ، يضربها ، ثم يجبرها على أن تتزوج يوسف ، خاتمة لسميات «العاقلة الرزينة» و«النصيب الجيد لا يرد» و«هشام طالب فقير» ويوسف «القلعة» ، فصارت امرأة يوسف «بالتوجس والتصلب والرغبة والألم»⁽¹⁾ . لكنه كلما ألقي جسده إلى جانبها قفزت صورة هشام قوية واضحة في خيالها ، فصارت امرأة أخرى غير ذاتها ، يزحف إليها الاغتراب ، وتعيش العنمة : «كنت أخرى مستقبل ما هو أنت . لأنه حتمي وقاهر»⁽²⁾ . وبذلك صارت حرمة بين الحرم ، مشهورة المشاعر والأحاسيس والرغبات ! دون أن تتخلص من حبها الذي ما زال يعيش معها على نحو : «الخيال الجميل . والأحلام هي التي تعيني على التعايش مع واقعي وقبول موارثه»⁽³⁾ . والمرأة من وجهة نظر منى ، مخلوق بحاجة إلى رجل يحميها يقوته على الأقل من الناحية النفسية ، رغم تحوُّلها جسدياً بعد الأربعين إلى جسد مرهق ، لكنها «تظل ذلك المخلوق الذي يتعاطف إحساسه بالأنوثة في اشتداد الخطر ، تريد لرجلها أن يحشقها حتى النهاية ، أن يجعلها في لحظات الخوف من الاتي»⁽⁴⁾ . وهنا تكمن هامشية المرأة الذاتية التي تحول بينها وبين الحرية ؛ بسبب معوقات نفسية تفرضها على نفسها ؛ لتستسلم للواقع التقليدي الجائر .

وقد عانت آمال أيضا ، فكانت بداية هذه المعاناة كرهها لشقيقتها في طفولتهما ، لأنها كانت متخادعة تخبر منى على أن تنال رضى الأهل والمدرسة : «يقارنونني بها من منظور الفشاة الأنثى فتراجع كلفتها ، وأعجز عن إقناعهم بأن ما عندي هو الأفضل ، رغم جمال منى وهلوئها واتزانها ، وحين تسكوا برأيهم فبنا كرهتها وتقمعت عليهم لأنها تخدعونهم بما تصنع»⁽⁵⁾ . فهي أدركت بأن البيئة المحيطة أثرت منى عليها ؛ لذلك قررت أن تملك إرادتها الذاتية ، وتعزز مناعتها واحتمالها وإغلاق عالمها الحديدي دونهم ؛ مخفية في داخلها الجرح الغائر في أعماق نفسها ، عندما تحرق يوسف وتحاول

(1) نفسة ، ص 29 .

(2) نفسة ، ص 30-31 .

(3) نفسة ، ص 31 .

(4) نفسة ، ص 37-38 .

(5) نفسة ، ص 56 .

اغتنابها ، فدفنت وجعها وتزيقها من أجل أختها .

لا تختلف محاولة الاغتصاب الذكورية التي مارسها يوسف على أمال في هذه الرواية عن محاولة اغتصاب جلال لنادية أثفيه في رواية «امرأة للفصول الخمسة» . تقول أمال عن محاولة يوسف : «أجسنتني المفاجأة وسرعة ما يحدث . . قاومته بصمت وعنف بكل كبريائي واعتدادي . . أفلت . . كنت أركض بدسوعي وخوفي وثورتي عبر البوابة وحديقة الجيران»⁽¹⁾ .

وعلى أثر محاولة الاغتصاب هذه شعرت أمال عندما دخلت الجامعة لأول مرة بالدوار والوحشة والرغبة في الهروب من الذكور ، فبدأت مثل تلك البدوي الذي يدخل إلى المدينة لأول مرة في حياته . وبالتالي عاملت الذكور بجفاء وتحفز ، محرمة على نفسها الحب ، رغم أنها أحببت من طرف واحد مدرستها في السنة الجامعية الثانية ، لكنها أدخلته إلى مفارقتها النفسية ، في زاوية مظلمة ، محكمة الإغلاق . ثم رأت عادلا فأحبته من أول نظرة رغم غروره بماله ووسامته ، إذ هو الوحيد الذي نجرأ وسحب طرف الخيط من شرنقتها ، فاستطاع بجرأة المسكين ولمعان حدها أن يفتح صدفتها التي جعلت الآخرين يتراجعون عن اللعب معها بسبب قسوتها ونزع ثقتها بكل الرجال ، وتزوجته بعد ذلك محكمة القيود حوله ، إذ دفعته إلى أن يقنع أهله الأثرياء بالزواج من فتاة فقيرة . وبعد الزواج زاد حبها له إلى حد الجنون . ثم تتوتر العلاقة بينهما بسبب رغبتها بامتلاكه ، ورغبتها بافتنائها ماديا ، لأنه تعود أن يمتلك كل ما يشتهي ، فكان الاختلاف بينهما كبيرا ، خاصة أنه لم يعرف كيف يصل إلى أعماق الأنثى ليفهم «استراتيجية الحب» معها ، وكل ما أرادها منها أن تكون امرأته ، وأما لأولاده ، وهي لا تمانع في ذلك مقابل أن تكون لها خصوصيتها الذاتية في العمل محامية ومدافعة عن حقوق المرأة في مقالاتها ضد أتانة الذكر واستبداده . وبالتالي نجد نفسها عاجزة عن أن تكون أنثى وأما ومحامية وكاتبة ، فإذا بها تغدو وحيدة مغتربة بعد أن هجرها زوجها إلى أخرى ، واضعة نفسها في سياق أمل عودته إليها ، لتنتهي الرواية بلغتها المنسبثة به رغم زواجه : «سأقبله بكل ما فيه . . فعلمي خواء في غيابي . وستظل دموعي تلهب اشتياقي لغائب لا أدري هل يعود ، أو متى

(1) نفسه ، ص 80 .

مسيحود؟ وسألتظرا⁽¹⁾ . وفي هذا الموقف النسوي السلمي المستسلم تشم رائحة الكوايح الاجتماعية التي تكبح نورة المرأة ، فلا تجتد نفسها إلا مستسلمة لواقعها رغم سلباته الكثيرة .

وقد أشارت لبلى الأطرش إلى المصوغ الاجتماعي الذي جعلها تختار نهاية الاستسلام هذه في حياة بطليها ، وهو مصوغ انتهاء المرأة إلى الأمومة مما يكبلها إلى واقعها فلا تنفك منه⁽²⁾ . وهذا الاستسلام هو ما يميز بطلات روايات لبلى الأطرش كلهن ، وهنا لم تجد الشقيقتان طريقا آخرى تنقذهما مما هما فيه سوى التواؤم مع الزوج رغم سلباته . وفي ضوء هذا التصور تبقى معاناة المرأة قائمة مستعصية ، إذ لا امرأة أفضل من أخرى في سياق المعاناة التي ترند في تولدها إلى البيئة التي تمنع المرأة من ممارسة حياتها وفق اختياراتها ، وتزداد التعقيدات في حياة المرأة لكونها الأضعف من الرجل الذي بإمكانه أن يعيش حياته بحرية .

إن الرؤية التي بثتها الكاتبة في روايتها عن معاناة المرأة ، وخاصة معاناتها النفسية ، كشفت ميلا واضحا إلى الرؤية النسوية في تكريس حياة الضياع وعدم الاستقرار الذي تعيشه ، حتى وإن حققت أحلامها الذاتية كلها ، إذ تبقى معاناتها بسبب الزوج متضخمة ، فهو لن يقبل نجاحها ، لأنه تعود أو تثقف على سياق المرأة الأنثى / الحرة التي وظيفتها تقتصر على تحسين فرائشه ، وإنتاج الأبناء ، وخدمة الأسرة ، سامحا لنفسه بالمغامرات الجنسية خارج المنزل ، كما فعل إحسان في رواية «امرأة لفصول الخمسة» ، وعادل في هذه الرواية . إذ هما من طينة واحدة ، من هنا تبقى العلاقة مع الزوج هي الأكثر مأساوية في حياة المرأة من وجهة نظر لبلى الأطرش ، التي جعلت بطلات رواياتها يرفضن ممارسة العلاقات الجنسية أو العاطفية غير الشرعية انتقاما من أزواجهن ! لكنهن في المقابل يشعرون باغتراب نفسي عميق يحطم قناتهن ، وإن تحالدين في الظاهر .

وهذا الزوج هو الذي خصصت له الكاتبة روايتها الأخيرة «سهيل المسافات» ، حيث سبكت ذاكرته على البوق ، فكانت ذاكرة مهزومة ضعيفة ، تعاني ضياعا جنسيا ، إذ خسر عشيقته في ظروف هجره الجنسي . وخسر الأخرى في ظروف

(1) نفسه ، ص 180 .

(2) الرأي ، 6/8/1998 ، ص 26 .

هيمنة القيم القبلية ، وبيع زوجة وقفت إلى جانبه ، فكان هذا البطل (صالح أيوب) على النقيض من أبطال جبراً الذين حملوا قوة الكبح الجنسية ، إذ مثلت علاقاته بالنساء على حد قوله : «مسكين أنا في تجارب النساء»⁽¹⁾ ؛ دلالة على هزائمه المثالية معهن .

ثالثاً : نموذج سلوى البنا⁽²⁾ :

لم تحتفل سلوى البنا كثيراً بتصوير التناقضات بين المرأة والرجل ، لأن بطولات رواياتها انشغلن بالثقات الفلسطيني والمركة مع العدو ، فكانت بطولاتها عاشقات للفدائي الفلسطيني الذي استشهد غالباً في المركة ، وكأن الرواية عندها امتداد لحياتها ذاتها داخل بنية الثورة الفلسطينية ، ومستلة من تجاربها الحفاصة في هذا المضمار ، خاصة أن الكاتبة نفسها أحيت فدائياً ، وخطبت له ، ثم استشهد في المواجهة مع الاحتلال الصهيوني .

ففي روايتها الأولى «عروس خلف النهر» (1972) منولوج داخلي حوارى تناجي فيه البطلة «فلسطين» خطيبها الفدائي إبراهيم الذي قتل خلال العمليات العسكرية داخل فلسطين المحتلة ، وهذه الواقعة السردية - كما ذكرنا - صدى للواقعة الحقيقية التي قتل فيها خطيب الكاتبة آنذاك . فالرواية قصيرة تقع في حدود سبعين صفحة ، لا تبدو أن تكون سيرة شعرية ، تشغل بتناجاة عاطفية مليئة بالصور والتداعيات ، فكانت «شيقاً يتدفق كتهر الأردن»⁽³⁾ .

تهاجم البطلة الناس الذين يتاجرون بالحب ويسترحصونه . أما هي فقد أحبت الوطن ثم الفدائي إبراهيم الذي رآته باللباس المموهة ، والحذاء الخفيف ، يحمل درشاشه ، فأنجذبت إلى شخصيته التي رآتها أسطورة ، رمزاً خالداً ، وسراً مقدساً ، يحمل السلاح بصدق وأمانة ، مما جعل من حبها له من النظرة الأولى قدراً ، فصار قارص أحلامها : «الفارس الذي نذرت له الحرية . للحب . للشمس الساطعة فوق ربا

(1) ليلي الأطرش : الآتي من المسافات ، دار شرقيات ، القاهرة ، 1999م ، ص 51 .

(2) سلوى البنا ولدت في يافا ، وتزوجت عنها عام 1948 إلى نابلس ، ثم تزوجت إلى عماد عام 1967 أنهت دراستها الجامعية في بيروت ، وعملت في الصحافة ولها إضافة لرواية قصص ومفالات .

(3) سلوى البنا ، عروس خلف النهر ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، بيروت 1972 ، ص 7 .

يافا وحيفا . . للنبض اليكر في خيوط الفجر⁽¹⁾ .

وتطرح الرواية القضية النسوية على أساس أن البطلة «فلسطين» تشعر بالضيق الفعلي بين وجوه الناس من حولها ، وجوه غير منتسبة إلى الوطن والبحث عنه : «بدونك يا إبراهيم يتلفظني الضياع . . آه ما أمر الشعور بالغربة وسط عالم يضح بالناس (. .) جميعهم جبناء ، ولهذا أنا أخافهم⁽²⁾» . وترسم الرواية من بدايتها إلى نهايتها شخصية امرأة صحفية واعية مثقفة عاطفية ، وجدت حياتها الفعلية في كفاحها من أجل قضية المرأة والوطن ، فكان حبها للفدائي الفلسطيني ناعجا عن انتمائه إلى الأرض/الوطن ، فانتظرت أن يكون زواجهما في أحضان جبل الزيتون في القدس ، بما يؤكد على التصاقها بالأرض : «أحببت الأرض مثله . . وانقسمت ألا أكون له غير حافز جديد يدفعه للتمسك بحبه للأرض حتى النهاية⁽³⁾» . لكن القدر لم يمهله ، فاستشهد مجسدا بطولة مقسولة بغير الأرض .

ثم ينقش الضياع والفراق تدريجيا من حياة البطلة ، لتجدها تحتفل بعرسها على اعتبار أن فارسها الذي قتل لم يم ، وإنما تجدد في فدائين آخرين مثله ، يحاولون أن يصنعوا فجرا جديدا من خلال الاستمرار في النضال ضد الاحتلال الذي يحتاج دوما إلى بحث «أسطورة المقاومة» ، ليبقى وجه الفدائي مضيا خلف النهر ، داخل الأرض المحتلة ، حيث الحب هو حب الغد النضالي وليس التفوق في نظام الحريم ، مما يجعل هذه البطلة تعجز بأنها خطيبة «فارس مسوار وبطل من أبطال الثورة الفلسطينية⁽⁴⁾» ، على عكس الأخريات اللواتي ابتعدن عن الفدائيين الذين اختاروا مواقع الخطر ، لأنهم - من وجهة نظرهن - غير مستقرين في حياة عادية ، مشيدة بالرواية اللبائية «ليلي عيران» التي ناضلت آنذاك في الأغوار بين الفدائيين .

ولعل تتبع بعض المفردات التي وصفت بها المرأة/العروس شخصية الفارس/الرمز ، بقضي بالكتابة لدى سلوى البنا في هذه الرواية إلى انسياق مثالي لتعظيم الرجولة ، ليس بسبب أنها رجولة اجتماعية ، وإنما لارتباطها بالدفاع عن

(1) نفسه ، ص 29 .

(2) نفسه ، ص 50-51 .

(3) نفسه ، ص 75 .

(4) نفسه ، ص 46 .

الوطن / الأرض ، إبراهيم أحمل في قلبه أجمل صورة لفلسطين⁽¹⁾ ، لذلك يحيى شعور المرأة نحوه ترجمة لتقدير كل مقاتل حمل السلاح بصدق وأمانة . ومن هذه الناحية ينشأ التناقض بين المرأة الواعية المناضلة وبين المجتمع السليبي الذي لا يعرف كيف يقدر التضال والثورة ، وخاصة عندما يسخر هذا المجتمع من البطلة التي أحبت فدائيا على لسان إحدى الصديقات التي تقول : «مسكينة أنت ستجدين نفسك في يوم ما وحيدة . . أنت متزوجين من إنسان كلما خرج من بيتك أحسست أنها ربما تكون المرة الأخيرة التي يخرج فيها ولا يعود⁽²⁾ » . ولكن فلسطين (البطلة) تدرك أنها لم تعد تعيش سياق الحريم التقليدي ، بل هي امرأة فدائية تؤمن بالفدائي . من أجل تحرير الوطن ، وهنا يظهر اختلافها وتبنيها لإنسانيتها وتغورها من المفاهيم التقليدية التي تكرر عجز المرأة . فتعلن اعتزازها بانتمائها إلى الشهيد خطيبة أو زوجة ، فتقول : «إنه فخر تهغو إليه نفس كل فتاة عربية . . بل هو شرف لا تحوزه أي فتاة⁽³⁾ » . وهذا الموقف رغم ما فيه من خطابية واضحة ، يعبر عن رؤية كاثبة تعلن ملكها بوعي المرأة الجديدة التي ترى في حب الفدائي جمالية خاصة تتمثل في «الوداع والانتظار والبهمة⁽⁴⁾ » من خلال علاقتها به بوصفه الغائب دوما ، مما يجعلها تحبه حبا حقيقيا عميقا ، فتؤكد سياق لغتها المشبعة بهذا الحب على نحو قولها : «أحبك الآن . . الآن أكثر من الأمس ، وغدا . . غدا أحبك أكثر من الآن . أحبك كما تحب الصبية فارس أحلامها . . كما تعيش المرأة رجلها . . كما تحب الأم وليدها . . أحبك بكل مرة من نفسي⁽⁵⁾ » .

ولا فناء بعد أن يستشهد ، وإذا تشدد صلاية وقوة ، رغم شعورها بتجدد الغربة في حياتها ، فهي تصبر على انتظار عودة الفارس الفدائي ، حاملا الحرية بين يديه . وتنتهي الرواية بلغة شاعرية تؤمن بالبعث الثوري لا بالموت : «ستحتفل العروس خلف النهر بعودة الفارس . العروس التي تنتظر مع مئات العرائس . . ستظل ترقب الشمس

(1) نفسه ، ص 19 .

(2) نفسه ، ص 41 .

(3) نفسه ، ص 36 .

(4) نفسه ، ص 44 .

(5) نفسه ، ص 55 .

وهي تصارع الغيوم... وستفتح ذراعيها لتعانق الفجر...⁽¹¹⁾؛ مما يؤكد على أن هذه العروس (بطلة الرواية) هي فلسطين (الأرض) ذاتها.

وفي روايتها الثانية «الآني من المسافات» (1977)، تقدم سلوى لبنا من خلال شخصية زهرة بطلة الرواية نموذجاً نسبياً فدائياً، مقابل نموذج آخر نسبي سلبي في حياة المخيم خلال الحرب الأهلية التي دارت رحاها في السبعينيات في لبنان⁽¹²⁾، فعاجلت بشغافية لغوية مؤثرة⁽¹³⁾، حياة الناس في المخيم بجانب مشاهد التدمير والموت؛ تأسحة بعض الفصح لدى الشباب للأمل والحب، حيث المرأة تمثل عوفاً من وجهة نظر المقاتلين الحياة الحقيقية والجمال المناقض للمعركة؛ فلا يرافق الفدائي عمر / خطيب زهرة في خندقه سوى حبه الكبير لها، بوصفها الحياة الحقيقية؛ «يقترن وجهها الأبيض خندقه الرملي، بضيقه، وتحتل عينها الخضراوان عيون البنادق في أيدي رفاقه، فتتسمر نظراته للمحطات على فوهات البنادق؛ فيراها مرجاً أحضر لا مثاء، ويحس فجأة بأنه يشاقق إليها. ويتمنى لو يستريح رأسه في حضن ذلك الرج ولو لبوان»⁽¹⁴⁾.

على تشكل مشاهد الحب بين جيل الشباب تيمة مركزة للتخفيف من مأساة الواقع المسكون بالموت، حتى الأهالي غدوا يتساهلون تجاه علاقات الحب هذه، فلا يهتمونها جرمية؛ ما دامت تقوم بين فدائيين يحملون السلاح للدفاع عن وطنهم ووجودهم؛ وبين قتلات يعرفن كيف يمارسن حياة الحب والشرف معاً؛ فالجد أبو عمر يشجع الحب بين ابنته وسعد ابنة الجيران، فيقول لأميها: «هل تريدن لأبنائنا أن يشربوا من الكأس الذي شربناه». ليستعوا قبل أن يدخلوا قفص الزواج⁽¹⁵⁾. والمهم

(1) نفسه، ص 72.

(2) نحن نأخذ بأن حماد ناسج أعطى عندما وصف رواية سلوى لبنا هذه بأنها ذات نغمة ضعيفة؛ وبناءً على رأي بيتر منكاف «حماد ناسج» انظر الرواية العربية الحديثة، ص 238. تتناول هذه الرواية جمهور المخيم في الساحة الأولى، لذلك كانت اللغة متولجية تسجيلية لا تفقد الرواية إيجابيتها.

(3) سلوى لبنا: الآني من المسافات، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ص 93-94.

(4) نفسه، ص 54.

في النهاية أن هذا الحب سيفضي إلى الزواج . لكن الحرب الفاجعة تقتل العشاق أو تتركهم عاجزين بسبب جراحهم المميتة ، إذ يستشهد عمر عاشق (زهرة) ، ويغدو إبراهيم عاشق سعاد على عكازين!!

تبدو شخصية زهرة في الرواية ، ماثلة لشخصية فلسطين في الرواية السابقة ، فهي مخلصه في حبها ، ومتفانية في إنفاذ الجرحى ورعاية الأطلال ، وهي بذلك تخلصت من عقدها الأنثوية ، فراحت تتخوض مخاطر التطوع في أكثر الأماكن الخطيرة عرضة للخطر ، فلا تجد منسعا من الوقت للقاء حبيبها عمر قبل وفاته ، من هنا ضارت زهرة مثل عمر . . كلاهما بطل⁽¹⁾ في وعي الخليم .

كما أن سعاد بطله نائفة على السياق الحربي ، عندما قررت أن تتزوج حبيبها إبراهيم بعد أن أصيب وغدا عاجزا على عكازين . وهما (زهرة وسعاد) بذلك تناقضان بوجوازية رجاء التي هربت من حبيبها الطبيب حسان لتتزوج ثريا ، من أجل : «بيت في حي راق ، وسيارة ، ومعمل لا يخل عن عشرين ألف ليرة»⁽²⁾ ، وكذلك تتناقضان مع هيفاء الفتاة البوجوازية التي تعيش في الخليم ، تفود سيارة مسرعة ، فيطير شعرها الأشقر ، وتحمل علبة سجائر ذهبية ، وتقيم علاقات غير أخلاقية : «وضعت هيفاء ساقا على ساق ، أخرجت علبة سجائر الذهبية ، والتقطت بشفتيها واحدة . أسرع أحد رفاقها فأشعلها لها»⁽³⁾ !! كأن رجاء وهيفاء في صورتيهما السلبيتين تؤكدان مفهوم الجسدية الحريمية غير الواعية ، في حين تمثل زهرة وسعاد تحولا إلى الإنسانية بالانتماء إلى الثورة وعدم الترفع عن حياة الخليم التي تحتاج إلى المرأة القوية لا لمرأة الهاربة إلى عالم الأنثى في بيت رجل غني!! أو التي تنحدر إلى أخلاقيات الجنس غير الشرعي !!



أما رواية «مطر في صباح دافئ» (1979) فهي الرواية الأكثر أهمية من بين روايات سلوى البنا ، إذ تطرح في نداعيات طويلة معاناة المرأة الواعية المثقفة في سياق المعاناة الفلسطينية العامة ، بعد أن أصبح العمل الفدائي من خلال فياداته كندية

(1) نفسه ، ص 30 .

(2) نفسه ، ص 185 .

(3) نفسه ، ص 103 .

كبرى في ظل الحرب الأهلية في لبنان وانهيار الصف العربي بعد زيارة السادات إلى إسرائيل : لتغدو سيرة المرأة الذاتية تداعيات نفسية تكشف ضياعها واغترابها بوصفها سيرة انتحارية للشعب الفلسطيني الذي يعرض المأسى الكثيرة في الشتات على أبدي قيادات ذكورية انتهائية .

فمن خلال البطلة الفلسطينية «جان دارك» التي سماها جدها على اسم البطلة الفرنسية ، تكشف الرواية حياة معقدة نفسيا واجتماعيا ووطنيا ، وهي حياة امرأة عانس وحيدة ، تثرثر بحرية تامة في عيادة الطبيب النفسي الذي لا تذهب إليه للعلاج وإنما لثروة الافتتخار الرواية من خلال صوتين رئيسيين : صوت ثروة البطلة الفلسطينية ، وصوت الطبيب النفسي «أمجد» الذي يسمح لها بأن تثرثر كما تشاء . دون أن يقدم لها علاجاً يخلصها من أمراضها التي غدت متعصبة مثقلة بالأرق ، والأغراب ، والسحرة ، والوحدة : والضياح ، والنقمة على قيادات الثورة الفلسطينية كلها .

تعاتي جان دارك ، في الثلاثين من عمرها ، من أدان الحرب الأهلية في لبنان ، ومن القصف الإسرائيلي المستمر للمخيمات ، فتشعر أنها وصلت إلى حافة الجنون من الأوضاع الرديئة عامة ، بما فيها تفكك الثورة وتشردمها ، لذلك تلجأ إلى عيادة الطبيب النفسي لتثرثر بكل ما يثقل نفسها من تكوينات الماضي ، ومآسي الحاضر ، وخوف المستقبل في أجواء الضياح الفلسطيني ، بسبب قيادات سلبية ، لا فرق بين بينها مثلاً بالقيادي الأفاق الحاج غر ، وبين يارها مثلاً بالقيادي المخادع فؤاد ، حيث تعد هذه الرواية من أهم الروايات الفلسطينية التي عرّت القيادة بوصفها تاجرت بأرواح الناس لحساب مصالح بورجوازية مليئة بالبدخ والنساء والتمسور : «فؤاد ، وأمجد ، والحاج غر ، والذين لا يسميون من الاجتماعات والتصريحات والتخطيطات . جميعهم لم يعطوا شيئا ، أخذوا ولم يعطوا . البعض أخذ أسماء لامة ، والبعض مناصب ووجاهات . والآخرين كأبطال السينما مارموا أدوار الكابوي الوهمية»⁽¹⁾ . وهنا تجسد الكاتبة في لغتها السردية صراعا مصيريا بين الآخر السلبي وبين بطلتها المخورية المثقفة المتمردة التي لا تعتقد أنها «تلون العالم بمنظار فوقية الأمتى ، وانتحارها

(1) نفسه ، ص 96 .

المازوخي⁽¹⁾، لأنها واقعية، تحمل الغضب الفلسطيني تجاه القيادة الذكورية التي تتمثل في وجوه كثيرة جميعها بلا ملامح، ولكنها مخيفة، ليست مخيفة فقط. وقبيحة أيضاً⁽²⁾؛ خاصة عندما تحول هذه القيادة المتصارعة في الظاهر والثقفة في الباطن الشباب إلى كلاب حراسة، كلاب غوث من أجل القائد الذي يبقى حياً ليتحدث باسم فلسطين بلغة «طوفان من الكذب»، يملأ جوفه سمكاً عازجاً، وخمراً، وتتسلل يده إلى أجساد النساء، ويضاجع منهن ما يضاجع الظم يقف ويخطب في الجماهير التي تصفق له بحرارة!!

قد ساعدت مهنة الصحافة هذه البطلة الجميلة على التغلغل داخل القيادات لتعريتها، ففراد «الخنادق المناورة» متزوج ويقامر مع النساء الجميلات (مودة، والسكوترية الحسنة، وأخريات)، وتغني مغامراته في الظل لأنه القيادي. وفي علاقته مع البطلة لجده قد اشتهاها، ولم تعطه جسدها، لذلك سخرت منه، وجعلته ملوعاً بشهوته، علماً بأنها حاولت أن تحبه بعد أن ذكرها شكله بفارس أحلامها الشهيد، فتساءلت في سرها: «لو كان يملك قلب الفارس كما يملك جسده، إذن لبدأت الشمس تشرق في داخلي⁽³⁾». على اعتبار أن بطلتي روايتي سلوى البنا السابقتين، أحببت فدائين استشهدا في المعركة، لذلك لم تعد بطلتها في هذه الرواية الثالثة قادرة على أن تحب رجلاً حياً، وهي التي رأَتْ الحب في عيون الشهداء، تقول للطبيب النفسي: «نعم.. عرفت الحب.. وهل هناك امرأة في عمري لم تعرفه؟ معذرة إذا قلت لك إنني عرفته في عيني شهيداً اهتزت جفونه لحظة أطلق رفاقه رصاص الوداع أكثر مما عرفته في عيني رجل تطفح منهما الرغبة⁽⁴⁾».

والحاج غر المتزوج من امرأة تقليدية، تزوج أخرى «على الموضة»، ثم يتجاوز عمرها الثامنة عشرة، تتابع أسطوانات «ديميس روسوس»، وتتبصر بأموال الثورة، على اعتبار أنها «الغنية الصغيرة الأشبه بومس مبتدئة»، يفرحها أن يكون الثمن مرتفعاً،

(1) هذا عنوان القصة التي قرأ من خلاله أحمد الحميدي هذه الرواية. انظر: المرأة في كتاباتها:

ص 92-32.

(2) سلوى البنا: مطر في صباح يوم دافئ، دار الحقائق، بيروت، 1979، ص 137.

(3) نفسه، ص 47.

(4) نفسه، ص 22.

دون أن تدرك أن ذلك يحدث فقط في البداية⁽¹⁾ ، وبالتالي فإن الحاج نور قبادي ليس أكثر من «لعن وقاتل» ، يتاجر بالأزواج والمخدرات ..

وأمير الشارع لتنظيم الحاج نور شاب أنيق وعاطفي ، إلا أنها ترفض عرضه أن يتزوجا ، لكونه واحدا من كلاب الحراسة عند الحاج نور الفاشلاب حراس القيادة مضطربون ، أصواتهم في مكاتب المنظمات وكأنها عويل كلاب مريضة⁽²⁾ فالعلاقة - كما يتضح - بين البطلة والآخر سيئة ، لكنها لا تنبر على مستوى علاقتها بالوطن الخلم الذي تعلم أن تعيش فيه مستقبلا ، مرتبطة بإحدى زوايا الشارع الأخيرة (الخيم) الذي ستمارس منه نضالها من أجل حلم العودة . وهي يوفقها هذا لم تعد تعرف إلا شيئا واحدا : «أنها امرأة لم تكن في يوم ما امرأة»⁽³⁾ .

والمرأة التي ترفضها ، ولم تعد تعرفها في رحلة عودها طوال ثلاثين عاما من مولدها إلى لحظة ترثرتها في عيادة الطبيب النفسي ، هي المرأة الحرة التي تصفها بقولها : «فتاة صغيرة تحمل بزوج يفرط عليها جناحية لتختبئ في ظلها . أعتذر . حتى الأحلام مخروج عن المؤلف . «جميل أو فبيح . أحب أو أكره . أفهمه أو لا أحترمه . فقط أحب له الأطفال ، وأغسل ثيابه وأعد طعامه ، وأنظف بيته ، وأنتج برائحة جسده في الليل ، وأشكر الله في الصباح أنني امرأة وجدت من يحمبها ويعيلها»⁽⁴⁾ .

وهي رغم أنها تحن ككل نساء الأرض إلى قضبان العائلة ، وأن ترى نفسها الأنثى الرائعة الجمال في عيون الآخرين ، إلا أنها تكره أن تكون ضعيفة على اعتبار أن الضعف عنصر أساسي في مكونات المرأة الحرة في هذا السياق الأنثوي ، لذلك تكره نفسها الأنثوية الضعيفة ، وتتمنى لو أنها خلقت رجلا ، لتتخلص من نظرة الرجل إلى المرأة بوصفها الجسد والجنس والضعف!!

ندرك من خلال ثثرة هذه البطلة أن مأساتها الكبرى تمثلت في أحلامها التي رآها الآخرون مستحيلة فرق ما هو متاح أو فرق الواقع الذي يعاني من الضياع والخيرة . والبدية أن مرتت مدرستها ، عندما كانت في العاشرة من عمرها ، دفتر

(1) نفسه ، من 105 .

(2) نفسه ، ص 154 .

(3) نفسه ، من 153 .

(4) نفسه ، من 128 .

مذكراتها ، صارخة في وجهها : «أنت صغيرة حائلة»⁽¹⁾ ، وكذلك شدتها أمها من أذنها وقالت لها : «أنت تضيعين وقتك بالأحلام»⁽²⁾ . ثم أحبت ابن الجيران ولم تجرؤ على أن تشعره بحبها . وتستمر معها أحلامها التي تنكسر دوماً ، باستثناء حلم حقيقي لا يتكسر وهو حلم أن تعود إلى وطنها : «أريد وطناً عرفته في وجه جدتي ، وصوت أمي ، وأحبته»⁽³⁾ ، لأنه الحلم الذي يعيش مع كل فلسطيني شرد في الشتات ، أو بقي تحت الاحتلال الصهيوني داخل الأرض المحتلة ، كما لاحظنا في روايات إميل حبيبي المشبعة بأحلام العودة إلى الماضي !!

ولا يعني هذا أن البطلة لم تحلم برجل مختلف ، فهي دوماً تحلم أن تضع رأسها كامرأة ضعيفة على صدر رجل قوي يحبها ويحبه ، وتنام مئة عام أو أكثر على صدره ، فتشعرنا بأن مثل هذا الرجل لم يعد موجوداً في الواقع ، وإن كانت في أحيان كثيرة من خلال ثرثرتها للطبيب النفسي ، تحلم بأن يضمها هذا الطبيب بين ذراعيه ، أو أن تنام على صدره ، لكنه كان متزوجاً ، ومع ذلك انتهت الرواية وهي تعمل دعوة موجهة من جان دارك للطبيب كي يزورها في بيتها ، بعد أن أعلنت له أنها شفيت من أمراضها لما ثرثرت بكل ما يثقل ذاتها ، وأيضاً لامت نفسها لأنها لم تعط هذا الطبيب فرصة واحدة للقاء العاطفي بينهما ، إذ مال إليها في صورة من صور الحب ، فأثرت عليه ، وجعلته مثلها يسخر من سلبات الواقع كثيراً ، تمنيا نفسه أن يعرف أشياء أخرى عنها ، ثم يعرفها في عيادته ، ولعل أبرزها ما توحيه علاقات جان دارك لكل من عشقوها بأنها ما زالت عذراء !!

ربما حاولت سلوى البنا أن تقدم نموذجاً نسوياً مسكوناً بالتحدي والرفض والوعي ، لكن نموذجها النسوي هذا مكتظ بالحقد والأمراض التي تم تجاوزها ، وليس صحيحاً أنه نموذج عالم يتجاوز عقده إلى وعي الواقع ووعي التاريخ⁽⁴⁾ ، فنهاية الرواية - كما لاحظنا - تحمل قرار البطلة بضرورة العودة إلى شارع الخميم ، لتتاضل فضلاً حقيقياً ، وذلك بعد أن عرّت القياديين الانتهازيين في الثورة .

(1) نفسه ، ص 13 .

(2) نفسه ، ص 17 .

(3) نفسه ، ص 32 .

(4) أحمد الخبيدي : المرأة في كتاباتها ، ص 32 .

قدمت سلوى البنا في رواياتها الثلاث السابقة شخصية نسوية ذات شغافية رومانسية عالية ، كشفت وعيا ثقافيا لامرأة جديدة ، اندمجت بالشهرة وبواقعية القضية الفلسطينية ومأساها ، معبرة صورة الآخر السليبي الاستغلالي! اوفى نهاية كل رواية تعلن البطلة انتماءها إلى الثورة بين الجماهير ، حيث انتمت فلسطين إلى الأغوار الأردنية الواقعة على حدود فلسطين ، وانتمت زهرة إلى المراكز الطبية لتسعف مصابي الحرب في المحميات في لبنان ، وقورت «جان دارك» أن تعود إلى الغنيم ، فتبحث عن زاوية صغيرة لتمارس من خلالها نضالها بين فصحايا الشتات الحقيقيين!!

رابعاً : بنية النماذج النسوية :

في هذا الفصل ، تعرفنا إلى شخصيات نسوية رئيسة (جنان ، وعائشة ، وهند النجار ، ونادية الفقيه ، ومنى وآمال الأشهب ، وفلسطين ، وزهرة ، وجان دارك) ، يضاف إلى ذلك شخصيات نسوية ثانوية كثيرة ، فانقسمت بشك الشخصيات النسوية إلى قسمين : الأم ، وهي المرأة الحزمة المنسجمة مع القيم الذكورية الجاهزة في المجتمع ، والفئة المستردة التي لا ترضى عن الواقع ، وتعارض بدرجات متعددة القيم الذكورية المسكونة بالقهر والإحباط ، وجاءت مفاهيم الأنوثة التقليدية ومحاولات رفضها الخور الذي هيمن على مسيرة الشخصيات النسوية الرئيسية في هذه الروايات ، مما جعل البطالات متمردات تاثرات ، ولكن في حدود ضيقة لم تصل إلى الانفصال والقطيعة .

وتعد جنان بطلة رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، الأكثر جرأة في التعبير عن طموحاتها في التمرد ابتداء من تصرفاتها في المراهقة ، وانتهاء بانتمائها الملزم إلى المقاومة الشعبية داخل الغنيم ، لتبدو صورتها مثقفة ، متحررة ، متعلمة للثورة الوطنية والاجتماعية ، كاتبة ، إعلامية ، عاشقة للفدائي .

ونأتي في المرتبة الثانية «هند النجار» بطلة «وتشرق غرياه التي اكتسبت حقوقها بطريقة شرعية ، ساعدت ظروف هزيمة حزيران على تحررها بعد أن كانت على وشك أن تقع مثل غيرها في سياق الحرمان المعاني من الكين والضياع ، لكنها تدرجت من المثقفة السلبية إلى المناضلة الحرة .

وعبرت عائشة بطلة «عين المرأة» عن معاناة المرأة بسبب هيمنة السلطة الذكورية ، وبسبب عدم وعي المرأة نفسها لدورها الاجتماعي الإيجابي الذي من الضروري ألا يكون

سلبها في تفاعله مع الآخرين ، لذلك تنبه عائشة في نهاية الرواية إلى أن مشكلتها الرئيسية تنحصر في ضياع وطنها ، وأن هذا الضياع هو الذي جعلها عبثاً يحاول الأب أن يتخلص منه بإلقائه على كاهل أي زوج ، وأن عليها أن تكون متممة لواقعها لا أن تهرب منه بالحلم ، أو بالانتحار ، أو بالهروب فعلاً ، لأن تحررها يبدأ من وعيها ، لذلك تصبح رمزاً من رموز فهم الواقع ، فنقرر أن نحافظ على جنبها في بحثها لأنه الرمز في ديمومة النضال وبقاء النوع . ونعد هنا مضادة لها في أشياء كثيرة بوصفها النموذج النسوي الأكثر إنسانية وتحرراً . مع كون الساردة لأحداث الرواية بطلنة جديدة مختلفة مناهية للكاتبية نفسها المتماصة مع جنان بطلنة «بوصلة من أجل عباد الشمس» .

ويأتي تردد نادية الفقيه على زوجها ، وعلى من توهمت أنه الأفضل (الشاشر) لو كان حبيبها لتثبت لنا أن حرية المرأة تبدأ من حرية استقلالها في الإنتاج ، أي أن تصبح قوية باتخاذها في العمل ، وأن تتجاوز مجتمع الحريم السليمي المستشعر غلقاً من الرجال جسداً ومصلحة ، لذلك تبدو هذه الشخصية في نهاية الرواية مالكة لنفسها وحسدها الذي لا تقهر به ، ومثقفة ، ومنتجة بطريقة تربية في ميدان العمل الذي امتهت لتصبح منقلة ، يدها قرارها لا يبدؤ زوجها ، ومنسجمة في الوقت نفسه مع بنيان أسرته . وإلى حد ما تشابهت شخصيتها منى وأمال الأشهب في الانتماء إلى بناء الأسرة مع شخصية نادية الفقيه ، مع كونهما أشد تازماً من الناحية النفسية !

ونجد شخصيات فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك بطولات روايات سلوى النسا من النوع النسوي الجاهز البناء ثقافياً وإنسانياً من خلال الانتماء إلى الثورة والتفاني في عشق الفدائي المقاتل ، والحرص على الانتماء إلى الخميم ، والحلم بالبحث عن الوطن ، والنقمة على القيادة السلبية .

ومن حركية هؤلاء النسوة وأخريات ثانويات مثل : سلمى الأكحل ، وتريا ، وشهد ، وهناء ، وسعاد . نجد مفاهيم التحرر القائمة على دور الأنوثة والقيم الاجتماعية الذكورية المزيفة من خلال العلامات التالية :

• رفض الأم وما قتله من دور أنثوي حريمي مستكين خاضع للرجل . وكل الأمهات في الروايات حملن هذه الصيغة التي تجعل الأم تمثل «بداية القمع لعالم الإنسان»⁽¹⁾ .

(1) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 237 .

❖ رفض الأب وما يمثل من سلطة ذكورية غير متفهمة أو قاهرة للمرأة . وكل الآباء في الروايات حملوا هذا الدور بتفاوت .

❖ رفض الرجل الحب / الزوج في العلاقة الشائبة عندما يكون سلبيا أو يتعامل مع المرأة بطريقة متناقضة خالية من الإنسانية .

❖ رفض العالم الزمكاني الثقافي المتشكل من هيمنة الذكور ، وما ينتجون من قيم سلبية يسطعون بها بعضهم بعضا ، وأيضا يكرسون اضطهادا مضاعفا في حياة المرأة . مثل رفض هند للصراعات الذكورية في «بيت أمان» ، ورفض جنان لثقافة البيئة التقليدية ، ورفض عائشة للمحيم وعلاقاته ، ورفض منى للبيئة التي اضطهدت رغباتها وعواطفها . ورفض أمال أن تكون أنثى فقط في حياة زوجها الذي تحبه . ورفض جان دارك للقيادة الفلسطينية السلبية وما يدور في دأثرها .

❖ رفض الجسد الأنثوي وما يجره من ويلات وضعة تستحكم بمصير المرأة ، وتنتج حولها القيود الاجتماعية والاقتصادية والقيمية والحلقية . . . وكل الشخصيات النسوية الأنثوية المتنوعة أو المثقفة رفضن هذا السياق ، بل تمدن على الجسد الأنثوي من خلال التوق إلى المساواة مع دور الرجل ، أي بتسلي هذا الدور القضيمي

❖ رفض القيم الثورية الذكورية الشككية الانتهازية في الجوهر ، سواء أكانت هذه القيم وطنية أم اجتماعية . وكانت روايتنا «مطر في صباح داهي» تسلوينا ، و«امرأة للمقصود الخمسة» لليلى الأطرش أكثر فاعلية في تعرية القيم الثورية الذكورية في مركز القيادة الفلسطينية ، في حين لم تغل أية رواية أخرى من هذا النقد الموجه للقيادة في المكاتب .

❖ رفض انجذاب الرجل الشرقي إلى المرأة السهلة الموجودة في الغرب ، والسخرية من فعل هذا الرجل الذي يسمى إلى تكريم وجوده في شكل الخاوي المنحصر بقضيبه على ثقافة الفرج الغربية في صياغة من صياغات المرض . وقد كانت «امرأة للمقصود الخمسة» و«سهيل المسافات» لليلى الأطرش أكثر جرأة في الكشف عن قبح هذا الدور .

وفي مقابل هذا المرفوض يجيء المرغوب ، ويتحدد في :

❖ حرية التعبير عن الذات عاطفيا واجتماعيا ، وضرورة أن يتقبل الآخر هذا الوضع .

- ✧ الحلم بقيم المذكر الممنوحة له اجتماعيا ! لتكون وسيلة من وسائل تحقيق المساواة بين الجنسين ، وهنا نجد الألفى ترغب بممارسة دور الذكر في التشابه معه شكلا وفعلا .
 - ✧ حرية التعلم وقرصن الشكافز فيه .
 - ✧ حرية العمل والقبول به .
 - ✧ الحلم بإلغاء قيم الرقابة والوصاية الذكورية الاجتماعية المهيمنة على المرأة .
 - ✧ تحقيق المساواة في التفاعل بين الجنسين في ثقافتني الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية .
 - ✧ الحلم بالرجل فارس الأحلام المختلف عما هو موجود في الواقع !!
 - ✧ عشق الفدائي الذي ينتمي إلى الجبهة ، وليس إلى مكاتب القيادة الانتهازية .
 - ومن سياقي المرغوب والمرفوض جاءت صور الرجل على النحو التالي :
 - ✧ الصورة السلبية للأب ، والأخ ، والزوج ، والمحب الشهواني ، والثوري القيادي ، والثوري اليساري .
 - ✧ الصورة التشككة في إمكانية وجود الحبيب المثالي المنشابه مع فارس الأحلام المتصور رومانسيا .
 - ✧ الصورة المثالية للفدائي المقاتل على الجبهة المتفاني في خدمة وطنه وقضيته ، وهنا غالبا ما يكون مصير هذا الفدائي الموت أو الإعاقة .
- وبذلك شكلت الروايات النسوية نماذج دالة على تصوير حركية المرأة في الرواية الفلسطينية ، ولعل الذي لم نطرحه الروايات هنا سننصرف إليه من خلال روايات سحر خليفة الأكثر شمولاً في طرح قضايا المرأة . وليس بمقدور الكتابة النسوية مهما حاولت أن تتماثل مع الكتابة الذكورية أن تغفل ما يدور في أعماق المرأة من رفض للفقوانين والقيم الاجتماعية المنحازة لصالح هيمنة ثقافة الرجل ضد وجود المرأة / التشيؤ المضعف والمضطهد ، لذلك حملت اللغة السردية التي عرضناها في هذا الفصل صياغات نسوية إنسانية سعت إلى إقامة عالم التوازن بين المرأة والمحيط الذي تعيش فيه . ولا أعتقد أن المتلقي الذي يمتلك حداً أدنى من الثقافة سيقبل الطريقة التي أجبرت فيها عائشة أو منى على الزواج ، أو أجبرت فيها هند النجار وأمال على قمع عواطفهما ، أو القبول بالتصرف القبيح الانتهازي الذي مارسه جلال مع نادية ، ويوسف مع أمال ، أو التوافق مع القمع الذي حاربت به السلطة جنان والأخريات ، أو الطريقة التي انتهت فيها القيادي فؤاد جسد «جان دارك» . الخ .

لم ترسم الروايات السوية علاقات جنسية غير مشروعة ، فجميع النساء وجدن في دائرة تجاوز الجنس باستثناء جنان بطلانة بوصلة من أجل عباد الشمس التي كانت أكثر تحرراً في لغتها الجنسية لا في إظهار أية عارسة من هذا القبيل ، ومثلها «جان دارك» بطلانة رواية «عطر في صباح يوم دافئ» . ما قدمته الروايات في هذا المجال لا يتجاوز اللغة العاطفية التي تبحث من خلالها المرأة عن الحبب المتأخر لها هو سائد ، وغالباً ما كان الحب يتمظهر في صياغة الفشل بسبب الرجل لا المرأة ، هذا الرجل الذي تظهر شهواته في علاقاته الجارية مع النساء في الغرب ، وتصبح مجمل البطولات في نهايات الروايات بلا رجال ، حيث فترت العلاقة بين نادية الفقيه وزوجها الخائن ، وحبیبها البديل ، وأصبح حبیب جنان في دائرة الموت ، ومات إبراهيم خطيب «فلسطين» ، ومات عمر خطيب زهرة ، وفقدت عائشة حبیبها جورج ، وأيضاً زوجها حسن ، وهجر عادل زوجته أمال ، وواصلت منى العيش مع زوجها بلا حب . وعانت جان دارك من غياب الرجل الحقيقي في حياتها . والرواية الوحيدة التي تنتهي بلقاء الغيبين هي رواية «وتشرق غرباً» علماً بأن إمكانية اللقاء بينهما كانت شبه معدومة ، إضافة إلى أن الصورة التي رسمت بها شخصية «مروان» مثالية رومانسية .

وكما ذكرنا فإن اقتصارنا على هذه النماذج الروائية ، لا يعني غياب التماذج السرية الجيدة الأخرى ، إذ يمكن إيجاد روايات سوية فلسطينية جيدة نشرت في الثمانينيات والتسعينيات ، لكننا اخترنا ثلاث روايات لتعرف من خلالها على التحول من الأنثوي/الحريري إلى الثوري/الإنساني . ولا يعني حشد رواياتهن في فصل واحد مقابل إعطاء سحر خليفة الفصل التالي أية قيمة جمالية تضعف النصوص المطروحة هنا ، وإنما السبب أن قضاء سحر خليفة السردى مسكون برؤى المرأة ومركزتها في الحياة كضحية اجتماعية ؛ إذ تدخل سحر خليفة إلى موضوعها الأثير المتشكل من ظروف وضع المرأة في المجتمع الفلسطيني «يوحي مؤرق متمرد⁽¹⁾» . على عكس كتاباتها هذا المؤاتي جعلن سياق المرأة جزءاً من سياق الحركة مع العدو ، أو التاريخ للنساء الاحتشاعي للخروج من شرقية الأئمة الذين غاضت معهن سحر خليفة في هذا الجانب . فإنها أيضاً أضافت إليه شخصية المرأة الضحية المتحركة في الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

(1) فصل دراج : «دلالات العلاقة الزاوية» ص 237 .

الفصل الثالث

نموذج سحر خليفة:

المرأة الضحية وروى تحررها

مدخل :

إن إشكالية المرأة وعلاقتها بالآخر في روايات سحر خليفة⁽¹⁾، تعد من وجهة نظرها⁽²⁾ صياغة لرؤية المرأة تجاه الوضع الاجتماعي الفلسطيني في ظل ظروف الاحتلال الصهيوني . وبذلك فإن روايتها «لا تتموضع في الهامشي وإنما تنعرس في قلب التناقضات لصوغ علما جديدا⁽³⁾» ، تشكل المرأة محوره . هذا ما نجده في روايات «الصبار» (1976) ، و«عباد الشمس» (1980) ، و«باب الساحة» (1990) و«الميراث» (1997) : حيث تقدم الكاتبة حركية الشعب الفلسطيني منذ هزيمة حزيران 1967 إلى ما بعد «أوسلو» . وفي ضوء هذه الحركية تبرز قضايا المرأة على أساس «أن تحرير الشعب لا يتم إلا من خلال تحرير المرأة⁽⁴⁾» : لأن تحريرها يعني منشأ التحرر الحضاري الكلي وعصمه .

أما روايتا «لم نعد جواري لكم» (1974) ، و«مذكرات امرأة غير واقعية» (1986) : فهما تعالجان العلاقة بين الرجل والمرأة في أشد حالاتها تناقضا ، حيث

(1) انظر عن سحر خليفة ورواياتها : حسن قحعي : شعرة لغواء ، انشغيل والهوية في الرواية العربية (دراسة نقدية في تجربة سحر خليفة الروائية) : المركز الثقافي العربي ، بيروت وأثينا ، بيروت ، 2000 . حسين المناصرة : إشكالية المرأة الكاتبة والكتوب عنها في روايات سحر خليفة ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 100 ، السنة 27 ، حزيران 1997 ، ص 42-60 . فيصل دراج وأخرون ، أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة : أنا وصيائي والكلمة) : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 157-179 . فيصل دراج : دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وأقوال الواقع ، مشرق فلسطينية ، ع 112 ، آذار (مارس) 1981 ، ص 108-129 ، «مجلة حمود» : الخطاب الروائي عند سحر خليفة ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 272 ، كانون الأول ، 1993 ، ص 105-130 . نسرين الشنايلة : روايات سحر خليفة ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، كانون الأول 1993 .

(2) تقول سحر خليفة : «العلاقات كانت دوما موضوعي الأثير : علاقة المرأة ، علاقة الرجل ، مجتمع» . والسياسة ، وفي كل تلك العلاقات وحضت الناس الذين «قضاة القلوب» ، ضحايا النفوس أمام آثاره وسلطته ، انظر شهادتها : فيصل دراج وأخرون ، أفق التحولات في الرواية العربية ، ص 109 .

(3) أحمد الحمدي : المرأة في كتاباتها ، ص 32 .

(4) علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، ص 249 .

تبرز خصوصية الكتابة النسوية¹¹، ولو تأملنا عنواني الروايتين، لاكتشفنا أنهما يشيران إلى خصوصية صراع المرأة مع الواقع المنسوج من عالم الرجل وما ينتج عنه من سلطات ذكورية أكثرها ضد رغبات الأنثى. لذلك ترفض المرأة سياق الجوّاري¹²، بما يدل على أنها تصبح في العرف الاجتماعي «غير الواقعية»، على اعتبار أن الواقعية تعني الخصوع للحريمي لسلطة الرجل والتدليل له. ومعنى هذا أن روايات سحر خليفة كلها نتاج واقع شديد التعقيد¹³، تظهر فيه العلاقات بين الرجل والمرأة غير مشمرة. بسبب الرجل/المجتمع الذكوري الذي يتخذ سلطته المدعومة بالثقافات القمعية التاريخية والأخلاقية وسيلة للهيمنة على الأنثى.

وعموماً واجهت المرأة في رواياتها اضطهاداً مزدوجاً أو أكثر؛ فهي إن شابحت الرجل في سياق اضطهاد الاحتلال لهما معاً، إلا أنها تنفي ذات خصوصية هي مضاعفة قهرها وسط تركيبة اجتماعية جائرة. وهذا لا تكتفي سحر خليفة في رواياتها بإنتاج صورة المجتمع الثنائي، وإنما تعامل مع هذا المجتمع بإيديولوجي نسوية جوهرها المرأة الضحية¹⁴. إضافة إلى أنها تبرز اضطهاد المرأة للمرأة، فتغدو لختها السردية مسكونة بشخصية نسوية تعاني القهر والحرمان،

يبدو أن سحر خليفة نفسها عاشت ظروفًا سيئة في حياتها الأسرية والزوجية،

(1) السحر خليفة رواية أخرى مخطوطة بالإنجليزية بعنوان «نساء الظل أو نساء الأرض الحرام»/1988، Assumed or assumed Land وفي رواية/بحث ثالث بها د. جة الدكتوراه في أميركا. وتحكي هذه الرواية حكايات ثلاث نساء يعيشن في أميركا وينتمين إلى ثلاثة جذور مختلفة، وهن «بنية» الفلسطينية، و«سارة» الزيجية، و«إليانا» اليهودية. وفي نهاية الرواية رغم تناقضات الجذور ينتمين يلتقن بوصفهن ضحايا نسوية في المجتمع الذكوري المهيمن.

(2) بخصوص عنوان «لم نعد جوّاري لكم» فإنه من وضع شخصي مراد رئيس تحرير سلسلة أقرأ في دار الأمازيغ، اختاره ليكون عنواناً شيراً. علماً بأن عنوان الرواية الأصلي كما وضعه الكتابة هو «فلنفرّد معاً». تقول سحر خليفة بخصوص العنوان: «العنوان لا يمت للرواية بصلة، كما أنه وصفي في قفص الاتهام أكثر من مرة، وقد أعطى فكرة سلبية عن أسلوب في الحياة». انظر: يومئذ نسمة حوار مع سحر خليفة، مجلة أفكار، ج 27، نيسان 1975، ص 180.

(3) عبد الرحمن زاغي: في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، ص 102.

(4) فخر صراج: دلالات العلاقة الروائية، ص 241.

فهي نشأت في أسرة تضم ثمانين بنتاً وأنحاً عاجزاً ، تلا ذلك زواج مبيكو فاشل
تجرعت حرارته ثلاث عشرة سنة . ثم تداخلت مأساها الخاصة مع مأساة هزيمة حزيران
وما تلاها من أحداث . كل ذلك جعل عذابها المكثف جوهر كتابتها . وجعل
الشفافية الشعرية سمة كاشفة عن الهوية الأنثوية ، تقول : «أريد الدنيا أن تعرف أنني
أنثى ، أنني الأنثى ، بحقل وضميمير ومشاعر وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير ،
وتقول الكلمة لوجه الله ، ولو كان الشمن حد السكين»⁽¹⁾ . فهي تعاملت بفكر خاص
مع الهزتين السياسية والاجتماعية ، وعذبتها نابعتين من وضع عربي مأساوي . وإذا
كان وضع المرأة المهن يكشف عن وضع اجتماعي غير متحضر ، فإن هذا المجتمع لا
يكون قد وصل من التطور والقوة بما يمكنه من بسط قوته على المترفين به . وبالتالي
لا فرق بين المرأة/ الأم المهزومة وبين الأمة المهزومة : «الأم تصنع من الأمة عجيبة
رخوة . والأم تجعل من الأمة مصنع فولاذ . أي أن الأم هي الأمة . لأن الأم هي
المنبع ، هي حجر الأساس»⁽²⁾ . وليس بإمكان الأم المهزومة الضحكة إلا أن تصنع أمة
مهزومة ضحكة : «لذا نتاج 67 ما هي إلا الشجرة لشجرة مهترئة معطوبة تحتاج لعلاج
كفي تير»⁽³⁾ .

كيف بدأت سحر خليفة من الداخل معركتها الخصارية في روايتها؟ وكيف
عالجت حركية المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع الاجتماعية والسياسية ككل؟ وكيف
تري المرأة حريتها عندما ترفض دور الجارية في حياة الرجل؟ وما أبرز الصفات التي
تجعل المرأة غير واقعية بالنسبة للذكور؟ وما الأثر النسوي الذي ينتج عن المقولة
الاجتماعية الشائعة في حياة الناس «الصبي يحجب الميراث» ؟

أولاً : المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع :

المرأة في رواية «العصار» محدودة القاعلية : لأنها ستأخذ في الجزء الثاني (عباد
الشمس) أهمية خاصة . فهي تتلون بصور الواقع الحربي المضطهد ، مما يجعلها هامشاً
محدود التأثير ، مع ظهور بعض التحولات الإيجابية من سياق الحريم المغلوب على

(1) فيصل دراج وأخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 162 .

(2) نفسه ، ص 164 .

(3) نفسه ، ص 164 .

أمرهن إلى مبادئ الثقافة والإنسانية من خلال رصد «رومانسية الثورة وما حملته من أحلام وأوهام»⁽¹⁾. إننا أغلب الشخصيات النسوية حريم، لا يتجاوز وجودهن الأجساد الأنثوية، والحجاب الأطفال، وخدمة البيت، وهن يصدرن في تصرفاتهن عن آمالهن المعلقة بأولادهن، مستكينات لأزواجهن، مشرعات، مؤمنات بالخرافات... فأم أسامة الأرملة كرست حياتها لرعاية ولدها الوحيد، تحب ما يحب، وتكره ما يكره، وتتمنى أن تحقق أحلامها في أن يتزوج ابنة خاله «نواره الدار» طويلة. وشعرها أملس بدون تلمس. وبشرتها صافية كالخليب⁽²⁾، لتصبح هذه الأم الطيبة في التركيبة الاجتماعية زوج، وميت، وتخطط كما تريد، وعند الأزمات الحقيقية تقول: «يحلها أخلال»⁽³⁾. ولأنها حرمة ضعيفة تنهار عندما تعرف أن ابنها طعن الضابط الصهيوني، غير مصدقة: «لا لا غير معقول». أسامة يخاف على النملة من وطء نعلية. أسامة حنون رقيق القلب وديع كالحمل⁽⁴⁾. ثم تنتهي الرواية بغيوبتها، وهي لم تعرف أن ابنها أمل حياتها قتل في معركة بين الفدائيين وجنود الاحتلال، إذ لو عرفت لماتت من توهها... فلما يحدث لها من ارتكاسات هو نتيجة أنها أم تقليدية، احتزلت العالم في ابنها، ولم تتعود على أن ترى الحياة بروية المرأة الحرة القوية.

و«أم صابر» حرمة أخرى تمتلك خاصية ربة البيت التقليدية. ويظهر دورها الحريمي «المولود» بعد أن يفقد زوجها أبو صابر أصابع يده في المصنع الإسرائيلي، فتندب حظها النعس، وتكثر من «اللطم». لكنها تعي حقيقة الحياة في ظروف الاحتلال، حيث الفقر، ومنع التجول والقمع: «تأملت كتف الضابط وغمومه بحقد... كم رجلاً قتلت يا فواد؟ كم معتقلاً خصيت؟»⁽⁵⁾. وترجم هذا الوعي بعبارة «تسلم إيدك يا بطل»⁽⁶⁾، تقولها للملثم الذي طعن هذا الضابط. وفي الوقت نفسه

(1) انظر عن إشكالية الثورة في «صابر» عفيف فراج: «الخربة في أدب المرأة»، ص 280-293.

(2) سحر خليفة: «الصبار»، دار الآداب، بيروت (د.ت)، ص 30.

(3) نفسه، ص 36.

(4) نفسه، ص 143.

(5) نفسه، ص 132.

(6) نفسه، ص 132.

ندرك أن المعركة العسكرية بين رجال من الطرفين ، لذلك تنفجر إنسانيتها فتساعد ابنة الصابط وزوجه في مصيبتيهما ، تضع منديلها لتستر عورة البت التي أعشى عليها ، ونواصي الزوجة ، فغفرتها الإنسانية لا تحدها حدود حتى مع العدو الذي لم يرحم زوجها!!

ويظل قط آخر من الحرم أجساداً أنثوية ، لشخصين الحياة من منظور زهني به «لقمة» ، وقرشة ، وفج⁽¹⁾ . «زوج» «التصارة» أحبها ونزوحها بعد أن رأى بياض فخذها وهي تخلل الدرج . وباسم يتوعد أفخاذ العاملات الرخيصات في المصانع الإسرائيلية بمقامرات جنسية . وعادل الكرمي يبحث عن المرأة الجسد ليبحث فيها صراوته وشهوته : «أريد امرأة - امرأة في مكان ما ستفتح الباب يوماً ، وتحطني أنفت شهوتي وصراوتي⁽²⁾» . فالمرأة الأنثى جسد يتصأ أزومات الرجال ، ويدفعهم إلى الشبان : أخذ زهني «يقول اللحم الساحن ، ويفغر أنفه في عبير الصايون وأمواج الأنوثة» . دعيني أنسى ذهني ، حلمت كثيراً ، حلمت ، حلمت ، لكنني لم أحلم بلقاء أسحى وأكرم⁽³⁾ . وعندما تغدو المرأة عارية من جسدها فإن زوجها يلقي شخصيتها كما فعل أبو عادل مع زوجته . وإن كانت ربة بيت جيدة فهي مديرة تأم صاير ، وإن كانت عاملة فهي في البيت «لا تجيد» . «إلا الطبخ والتنظيف والغفص الوفير⁽⁴⁾» .

لعلنا ندرك أن هذه الصور المستلة من العلاقة بين المرأة والرجل تؤكد على أن سبيل الحرم في هذه الرواية هو الذي جعل المرأة هامشية في تصرفاتها وعلاقاتها



وإذا انتقلنا إلى السباق الآخر الذي يدفع المرأة إلى تجاوز قط الحرم ، فإن التعليم من جهة ، ثم الانحراط في المقاومة الوطنية من جهة ثانية ، والتفاعل مع بعض الأفكار التحررية من جهة ثالثة ، دوافع ساهمت في إنشاء المرأة الجديدة المختلفة عن المرأة التقليدية «الخزعة» ، لأن رواية «الصبار» تقدم «نمطين من النساء» - غط خرج من الثورة إلى دنيا المغامرة الواعدة والفعل الثوري ، ونمطٌ حثيف التقليد والاتباع تبع

(1) نفسه ، ص 115-116 .

(2) نفسه ، ص 58 .

(3) نفسه ، ص 116 .

(4) نفسه ، ص 129 .

الفكر والفعل فيه قبات وعيه أسير الخرافة والجسد⁽¹⁾ .

تجد ثلاث فتيات يمثلن المرأة الجديدة ، إحداهما اعتمدت على الحدود ، لأنها تحمل شيفرة سرية مكتوبة على رأسها تحت الباروك ، مما يجعلها نعمة جديدة متجاوزة لجسدها حتى من وجهة نظر الجندي الصهيوني الذي يصفها بقوله : « بنت حلوة مثل القمر بس فحبة . تحت الباروك لفينا شيفرة⁽²⁾ » . ويشكل صرختها « يا كلاب ، يا كلاب » عذابا في حياة « أسامة » بطل الرواية ، تشابه صرختها بصرخة «وا معصماه» ؟! لذلك يدين سلبية «عادل» أمام إيجابية هذا الصوت : « أنت هنا تسكر وفناة في الغرفة الخشبية تصيح يا كلاب⁽³⁾ » . والثانية «لينا» فتاة صلبة لديها خبرة في العمليات الفدائية . وعندما تعتقل تسبب مأزقا اجتماعيا لذكورة عادل الذي يجد نفسه «سكرة» في المقاعي ، وهي تدخل السجن : إذ «لثورة المرأة في الأرض المحتلة نتيجتان : الأولى هي تشوير الواقع الاجتماعي للمرأة الذي لم يعد يتناسب مع الدور الثوري الذي أخذته على عاتقها . والثانية أنها أعلمت مكانتها واحترامها على الرجل الذي لمس بما لا يقبل الشك أنها لا تقل عنه صبرا وشجاعة وتفصحية⁽⁴⁾ » .

والثالثة «نوار الكرسي» التي تدرس في كلية المعلمين ، وتقرأ الكتب ، وتؤمن بأن الناس يستطيعون أن يحلوا مشكلاتهم بأنفسهم ، إن لم يطأطأوا رؤوسهم . وإيجابيتها تكمن في أنها تحب الفدائي السجين صالحا حبا لا تقبل عرضا عنه أي رجل آخر حتى وإن كان الطبيب عزت عبد ربه الذي يعجب والدها ، فيصفه قائلا : «أحرقه المادية فوق الريح . الزبائن أمام عيادته كالذباب⁽⁵⁾ » .

ولأن نوار جميلة وابنة عائلة أرستقراطية «محترمة» ، فإن محيطها الاجتماعي يعدها بضاعة رائجة ، وفرصة ثمينة لأي زوج ، مستغلين صمتها ، وهذا ما يزعج

(1) عفيف قزاح : الحرية في أدب المرأة ، ص 293 .

(2) الصبار ، ص 12

(3) نقسه ، ص 59 .

(4) بشنة شمسان . سحر خليفة وامرأة غير واقعية . مجلة الموقف الأدبي ، العددان 212 و 213 ، كانون أول

1988 - كانون الثاني 1989 ، ص 34 .

(5) الصبار ، ص 164

أنحائها الشائر بإسلا ، فيحسبها على التمرد : «أنت تحبين «صالح» ، لكنك لا تصرحين برغم كل اللابسات المحيطة»^(١) . ثم يقودها إلى المواجهة فيعلن موقفها مستقرا السلطة الأبوية قائلا : «نواز الكرسي تحب صالح الصفدي (. .) وقد وعدته بانتظاره طوال مدة سجنه»^(٢) . ومع هذا الموقف الذي يفجّره بأسل في الأسرة ، لم يبق مجال أمام نواز إلا أن تعترف بحبها ، فيقول : «أنا لن أتزوج إلا صالح . ولن أرى أي رجل آخر . لا عبد ربه ولا أي عبد آخر . أنا لن أتزوج إلا من صالح حتى ولو انتظرت مئة سنة»^(٣) . وهنا ينهزم الأب : فيحمل إلى المشفى ، وتولول الأم ، وبصمت عادل الذي يؤيد تمرد أحنته ، بل تمنى لو أنها ثارت من ذاتها ، لأنه لا يريد أن «تدخل عالم الحريم»^(٤) ، فتفقدوا بلا كرامة .

هكذا نجد الثورة الوطنية ضد الاحتلال ساهمت في دفع المرأة إلى مواجهة القيم التقليدية ، لتشكل هذه المرأة في الرواية خروجاً عن سلبية المرأة «الحرمة» التقليدية في بناء ذاتها وعلاقتها الاجتماعية ، مما يعني إيجابية المرأة الجديدة في تفاعلها مع التحولات الثورية لبناء شخصيتها المتحررة ثقافياً واجتماعياً .



تنوع الشخصيات النسوية في «عباء الشمس» في إطار التعبير عن رؤى الكاتبة في عالم المرأة بشرائعها الاجتماعية المختلفة وعلاقاتها بالواقع والرجل ، وأبرزها : «رفيف» المثقفة التي تخط طريق تحررها «الفج» بالنظريات الثقافية عن تحرر المرأة ، و«سميدة» الحرمة التي أصبحت أرملة تخط طريق الكفاح المعيشي المأساوي الذاتي في الحياة الاجتماعية السلبية ، فهندو شخصيتها نامية تستحق البطولة الملحمية الإيجابية . و«خضرة» / البقي الجريئة في نقد الواقع الاجتماعي وتعبيرته للكشف عن عمق مأساة اضطهاد المرأة بطريقة المومس الفاضلة . ونواز التي غدت رمزا للسكون والتلاشي لغياب الوعي عن حباتها بعد أن كانت في «الصيار» إيجابية . يضاف إلى هؤلاء المرأة «الحرمة» التي تكررت في نعت نسوي يتفق مع الذكورة لاضطهاد المرأة

(١) نفسه ، ص 158 .

(٢) نفسه ، ص 169-170 .

(٣) نفسه ، ص 170 .

(٤) نفسه ، ص 164 .

الخصية ، فسقيت الأم على حالها ، تطبخ ، وتربي ، وتستغيب . . مثل أم تحسين ، وأم صابر ، وأم عادل ، على عكس معبدية الأرملة التي حلت مكان زوجها في إدارة الحياة الخارجية والداخلية لأسرتها ، فخرجت من مسكونة البيت إلى جميع الشوارع لممارسة الدور الذكوري في العمل والإنتاج . وأيضاً غدت المرأة الجديدة أكثر جرأة في مقاومة الاحتلال ، كما فعلت بنت «أبوسالم» التي رشقت الحجارة ، وأتقت الهروب من الجنود ، وسخرت من تهديداتهم لها بانتهاك عرضها ، فشقت ثوبها عن صدرها ، معلنة أنها لم تعد تخاف على جسدها أكثر من خوفها على الوطن .



تصرف من خلال شخصية «رفيف»⁽¹⁾ وصورتها النسوي الثقافي على وعي المرأة أو إيديولوجيا المرأة في الإطار الثقافي النسوي التطويري المضاد لسلطة الذكور ، فهي تعمل صحفية ، تشرف في مجلة «البلد» على زاوية المرأة التي عرفتها على ساء كثيرات ضحايا عانين من اضطهاد الرجال . فتظهر رؤيتها حاملة لوجهة نظر نسوية تجاه تعقد الواقع وتداخل أنساقه . ناثرة على القيود بما فيها إشارات المرور الحمراء : «أنا حرة ، أقطع الشارع متى أريد ، ولا أنتظر ضوءاً منهم ، أصنع صوتي بنفسي . . أتحدى كل الإضواء»⁽²⁾ ، وهذه الثرة الجديدة نابعة من ثقافتها ، وتعليمها العالي وإنتاجيتها في العمل ، وحريتها الشخصية .

وتتور بشكل خاص على علاقتها العاطفية مع عادل الاشتراكي الغامض البارز عاطفياً ، رمز الذكورة الثقافية المهزومة ، البائسة ، الخصية «العقيدة والفعل والعواطف»⁽³⁾ . ولشكلة التي تواجهها معه أنه يشتهيها ، كأي رجل يسعى إلى أن يحل عقده الجنسية على حسابها ، لأنه - كما تقول - «ضحية كالمرأة غاما ، لكن

(1) بعد فصل دراج المرأة مقحمة في الرواية ، وخصوصاً شخصيتي خضرة ورفيف . انظر فيصل دراج .

دراسة في رواية سحر خليفة . قول الرواية وأقوال الواقع : ص 126-127 . وهذا الموقف نفسه أخذته

فيحاء عبد الهادي وجعلت الشخصيتين المذكورتين مقحمتين . انظر فيحاء عبد الهادي ، نسيج المرأة

البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 87 .

(2) سحر خليفة - «عباد الشمس» ، منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الإعلام والثقافة ، ط 2 ، 1983 ، ص

140 .

(3) نفسه ، ص 15 .

مرضيه أخطر لأنه الأقوى والمتجبر . هذا هو الواقع . ولن تكون فضيحة الضحية⁽¹⁾ . ومن هذه الرؤية النسوية الواعية تحية رفيق علاقتها بالرجل على أساس رفضها له بوصفه كياناً الفضحية والمرضى معا في حياة المرأة الفضحية :

من هنا نجدتها تبحث عن هويتها الضالعة في دروب مقفرة ، مليئة بسؤس الشقيين ، وشعاراتهم المزيقة عن الصراع العربي الإسرائيلي ، ورؤاهم التي يريدون من خلالها المرأة أن تكبر جافة من العواطف ، تعيش بين «بعضاوتهم» الذين فقدوا هويتهم بين حضارة الغرب وفساد الشرق ، فتظل ضللتهم تجتمع للشرب وممارسة الجنس . . . ما يجعل من حياتها صغرية ضائعة مسكونة بالانهيارات والتصدعات ، حتى أنها تتمنى لو بقيت امرأة عادية «حسنة» لكي تبعد عن هذه التآمرات كلها : «كسلايين الأخريات ، لا أحلام ، لا ثقافة ، ولا ثورة . مجرد أنني يتقدم خطبتيها رجل لديه دخل . ثم تحبل وتلد وتطبخ»⁽²⁾ . وتعمق حركية هذه الشخصية في الرواية الصراعات الداخلية بين ما تريده المرأة من تحرر وثورة إنسانية ، وبين ما يطلبه منها الواقع الذكوري _ الحريمي المسكين في ملبساته ، حيث تبيس المظاهر الأنثوية المتوارثة الذاعية «إلى العيش كأي امرأة تنعم بجهلها وحياتها البسيطة»⁽³⁾ . ويشقزم وضع الذكورة الثقافية في «إنسان مشوه مقموع ، مثلها قاعا ، ومثل الآخرين مهتم هشعة الدنيا وبلدته التجارب ، بدون عواطف»⁽⁴⁾ . مع كون المرأة أكثر تعقيدا في الخصائص النهائية ، لأنها الضعيفة ، وهو القوي في العلاقات الذكورية السائدة في المجتمع

فشلت علاقات رفيق العاطفية كلها ، وشكل لها جسدها عقدة ، فهي إن حافظت عليه وصفوها بأنها غير عصرية ، وإن فوطت به ستضعفه في مناعات التحرر الجنسي إلى أن تغدو مومسا ، وهنا لا يحتفب المتقف عن الرجل المعادي في نظرتيها إلى المرأة التي يحتز لأنها في «حجارة» . بل الشقف يريد لها حمارة متعددة المواقب : «بطالبي أن أكون رجلا . وأن أكون امرأة . وأن أكون حمارة . أن أرى ما أرى وأغل حمارة . أعد العصي ولا أترجح . وأن أكون وقودا للثوبة البردانة ، وأن أكون وقودا

(1) نفسه ، ص 19 .

(2) نفسه ، ص 110 .

(3) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 117 .

(4) عباد الشمس ، ص 114 .

ليروده ، وأن أكون وقوداً لرأسه البارز⁽¹⁾ . والموقف هنا أن رفيف «تواصل معاناة المرأة العربية المقسمة بين إرث تربوي ثقافي تقليدي يترسب في أعماق الوعي الباطن من جهة ، وما أودعته الثقافة الجديدة الوافدة من عقائد ومفاهيم تطفو على سطح الوعي الظاهري من جهة ثانية⁽²⁾» ! فتصير بذلك ضحية اجتماعية ثقافية ، لا تستقر حالتها إلا عن طريق «تطويز مزجها حتى يطيب ركبها⁽³⁾» كما تقول :

وتستمر في المعاناة من أكلدوية الحرية والثورة دون المواظف ، ومن تعددية وجود الرجال ، ووحداوية وجهها الحامل لسمات المعاناة والأحلام والالتزام والكبرياء والبحث عن الأمان . ومن صراعيها مع الانتماءات الذكورية كلها تعرف مدى تحالف الثقافة الوطنية عن رعاية حقوق المرأة اجتماعيا وثقافيا . بل كلهم يريدونها هامشية تضح في زاوية المحلة لأجساد القراء السذج ، مكرسة دور المرأة الـ «حرة» بين الرجال الذين يستهينون بها ، ويداعبونها بالمهاترات ، محققين لعقدتها الجنسية التي تجعلها تتعامل مع طبقة الرجال في صياغة الحقد الطبقي الجنسي ، وصراع المصالح : «حين تغضب المرأة تهاجون في وجهها «معقدة ، صعيطة ، قصيرة الباع ، قصيرة النظر ، الوقت ليس وقتك . وقت من إذن؟ وقت العامل والفلاح والشعوب القهورة؟ وأنا؟ أليست برويتارية الرجل؟⁽⁴⁾» . لذلك تبدو رفيف في آرائها الجريئة «نموذج المرأة المثقفة الواعية التي تسعى لترسيخ وجودها في ظل مجتمع ما زالت تسيطر عليه رواسب الماضي ، ويعاني أبنائه شتى أنواع القهر⁽⁵⁾» ، مما يجعلها رمزا للمرأة التي تواجه استلابا قوميا وطبقيا وجنسيا ، لتعقد ثورتها مشروعة «ضد نظام اجتماعي اقتصادي ديني أخلاقي»⁽⁶⁾ .

تكبر «رفيع» على آرائها النظرية من خلال التصاقها بمعاناة سعيدة المرأة المنتمية إلى الواقع الاجتماعي المضطهد ، فتحرر من عقدتها النموية التنظيرية ، لتشعر بأنها

(1) : رفيف ، ص 139 .

(2) : عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 297 .

(3) : عباد الشمس ، ص 143-146 .

(4) : نفسه ، ص 205-206 .

(5) : حسام وشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 190 .

(6) : عباد الشمس ، ص 214 .

كانت صغيرة في المجلة وهي تخوض فتحة الصراعات الجانبية مع المثقفين الذكور ويشعر عادل أنه دفع ثمنًا باهظًا ، عندما ابتعد عنها من أجل حرته ؛ ليتساءل في نهاية المطاف عن هذه الحرية الخدعة «أية خدعة أو أين هي حرته أو أين حرته»⁽¹⁾ ، وكأن هذا الموقف الذي توصل إليه سحر خليفة بخصوص العلاقة بين عادل ورفيف هو الرؤية المثقفة التي تجعل الحرية الحقيقية في أن يحترم كل منهما إنسانية الآخر بدون عقد عادل وخوفه ، وهشاشة يسارته ، وبذون فجاجة ورفيف وقصر نظرها ، والتي عليها أن تعرف أن موقعها الحقيقي «إلى جانب سعدية ، لأن سعدية هي الأغلبية النسوية»⁽²⁾ من وجهة نظر الكاتبة .

وفي كل الأحوال فإن رفيف التي بدت تائرة على محيطها التقليدي الذي يخفق الحواطف الصادقة ، فلم تسع إلى الانفصال عن الرجل ، لأنها تخاف الوحدة أكثر مما تعشق الحرية وشخصها الحارقة ، ولو خبرت بين عشق الحرية وعشق الرجل لاختارت عشق الرجل وظلته⁽³⁾ . لكنها حملت رؤية ثقافية متمردة على الذات الخدمية ، ومعزية للرجل ، ولتنصق في النهاية بقضيتها الوطنية عن طريق الانتفاضة ، وبقضيتها النسوية عن طريق الالتصاق بسعدية ابنة الفاع الاجتماعي .



تعد «سعدية» الوجه الآخر لرفيف أو تقضيها الذي يعيش داخلها ، ويعذبها⁽⁴⁾ فهي تنطلق من التجوية والممارسة لا النظرية ، وذلك من خلال اضطرار الحارة الاجتماعي لها داخل البنية الاجتماعية التقليدية ، بعد أن «باطلت» معترك العمل والتعامل مع الرجال بسبب وفاة زوجها ، فعاشت الخوف من السنة النساء السوداء ، تلك سيرتها وتمهيدها بشرتها ، وتنصل من إقامة العلاقات الاجتماعية معها : «تعمل العماليل - وترخي التمايل ، واحد طالع واحد تارك ، وقول من خير الله والمأينة»⁽⁵⁾ . وكل ذلك لأنها مارست العمل الشريف الذي أخرجها من البيت

(1) نفس ، ص 231 .

(2) فيصل دراج وإسراء : ألق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 174-175 .

(3) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، انظر ص 294-295 .

(4) فخرى ضالع : في الرواية الفلسطينية ، ص 113 .

(5) عباد الشمس ، ص 22 .

عانت سعديّة من فزع الاحتلال كغيرها ، وتضاعفت معاناتها من السنة الحارة السوداء التي تعد أكثر قسوة من أي احتلال ممكن ، فكيف تستطيع العيش في بيئة تهتمها زورا بأنها مخزية ، دايرة ، أم لمرات حرام⁽¹⁾ والرجل هو الحماية ، ولا يوجد حولها إلا شحادة مبيّح الخلق الذي تقدم للزواج منها ، فشعرت إن هي وافقت أنه سيقال لها : «يا بادنّة النخلة بسخطة⁽²⁾» ، لذلك لا تفكر بالزواج .

وأحلام سعديّة العاملة الكادحة لاقتناص لقم أولادها متواضعة منكفئة على ذاتها ، لا تتجاوز أن تنام نومة طويلة تغفل بها شقاءها ، وأن تغفل نوافذ جاراتها فوات الألس السوداء مغلفة إلى الأبد ، وأن «نحوش» مبلغا من المال يمكنها من شراء قطعة أرض في الجبل الشاسع بعيدا عن الحارة ، تبني عليها دارا ، «تجلس فيها صباحا تطرب القهوة وتشرى المدينة بساعطا تمددا تحت قدميها . وتكون هي قد ارتفعت مع المرتفعين ، وستمد لهذه المدينة القاسية لمانها⁽³⁾» ولكنها لا تستطيع أن تحقق هذه الأحلام المتواضعة في عالم يوجع بالاعتراب والضيق في ظل القمع الصهيوني ، حيث يتحقق الحلم ببصحات الخوف والتشاؤم ، والضمور بضعف الحرمة التي تعطل دموعها في الأزمات . «الحرمة حرمة . حسرتي عليك يا سعديّة ، والله لو ركبت لوجهك شوارب يقف عليها الصقرا بقيت إلا حرمة⁽⁴⁾» .

ومع وعيها بهزيمتها كحرمة غمد حالها أكثر سوءا عندما تخرج إلى «تل أبيب» برفقة شحادة ، فتتوقع أن تكون فضيحتها جلجل تو عرف الناس في «نابلس» أنها جلست في مقهى ، بين العمال ، وستشاع عنها قصص : «تسكر وتغمر وتغوص⁽⁵⁾» . وفوق همّ تحيلها هذا تعاني هم شحادة الذي يثيرها عندما يعاملها كحرمة ، فتقول له : «أنا مش حرمة . أنا مثلي مثلك ، أنت صاحب مصلحة وأنا صاحب مصلحة⁽⁶⁾» . ويتجسد الموقف الأصعب في حياتها من حلال تعاملها مع خضرة المومس الشهيرة ، فتشعر أن عليها أن تلف بجانب «خضرة» ، فتدعوها إلى أن تحافظ

(1) نفسه ، ص 54 .

(2) نفسه ، ص 54 .

(3) نفسه ، ص 76 .

(4) نفسه ، ص 69 .

(5) نفسه ، ص 73 .

على نفسها من الرجال ، لأنها ولية مثلها . هؤلاء الرجال لا يهتسبهم شيء ، وكل ههنا السلية وخصرة مادة متنازة لمنحهم ما يريدون . وهي كولية تشعر مع بقية الولايات من بنات الخلق⁽¹⁾ . نكتها لم تمكن من التأثير على خصرة ، لأنها بعد نفسها في النهاية ضحية ساذجة ضالعة بين «تل أبيب» الخيفة وخصرة القوية ، وعرقه صغير في مغفر الشرطة ، لا تفرق بين الحقيقة والحلم المقلوع ، فتعاني الضياع والسلبية . يضربها الجنود ، ولا تدافع عن نفسها كما تفعل «خصرة» ، إنها لا تملك غير الولولة . وتريد «مشان الله» . ثم تسلّم أمرها لخصرة التي تفردا إلى بر الأمان بعد مخاضات عديدة ، غث فيهما معدية دور الضحية العاجزة ، ومثل «خصرة» / «المومني» دور الضحية الناقية على كل الناس يهودا وعربا ، إلى حد الكفر بقيم الحياة كنها ، بما فيها معدية التي تصفها بـ «حمارة برخصة» .

وعلى الرغم من كون معدية عاشت حياة فقير قبل زواجها ، فلبست في الأعياد فساتين بنات الأكابر التي كانت أمها تغسلها ، وتخرجت دونية أبيها «باقم الطمرية» ، واستمر فقرها حتى بعد زواجها ، ومع ذلك فإنها تستمر ساذجة في بلورة رأيها تجاه الحياة ، سلبية لا تشور ضد مستغليها من اليهود ، أو العرب ، بل تعد ما حدث لها في «تل أبيب» من سجن وضرب بسبب خصرة المومس ، وربما تعدا أيضا مسئولة عن خوف أولادها وتضيقاتها ، وعن منع التجول ، بما يدل على قصور منظورها الذي يحبلها إلى «حرمة» ساذجة في آرائها وأفكارها ، غير قادرة على أن تنسج إلى الواقع الذي يضطهدها كما يضطهد «خصرة» . ومثاليتها هذه تكسر في تكرارها لمقولة : «أنا جزوي كان سيد الرجال» . مات وخلفه لي قوم أولاد . وريثهم من شرقي وعرق جبلي⁽²⁾ . وهذه التضحية الكبيرة تبقها غير قوية بما يكفي لانتصار على الواقع الظالم ، يستمر وضعها مثل وضع الحرم كلهن ، باستثناء تجربة العمل التي جعلت الحارة تلفظها وتطعن في شرفها ، وكأنها «كلبة نحسة» يجرحونها ، ويكشفون سترها ، لتصبح عربية عنهم ، في صورة «معدية الدابة» ، وفق شرطي حياتها ، وما عذبت تخجل حتى من أولادها . يا عيب الشوم!⁽³⁾ . وبالتالي فإن

(1) نكه ، ص 71-72

(2) نكه ، ص 47 .

(3) نكه ، ص 118

أهل الحارة ، كما تقول : «نسبوا اليهود وتذكروني ، يضربوا الجندي بحجر ويرمونني بعشرة⁽¹⁾» .

ولما تحقق سعيدية ، حلمها بشراء الأرض على التلال في الضواحي ، فيقترب موعد تحررها من الحارة السوداء ، ينهار حلمها في لحظات عندما تستولي سلطات الاحتلال على الأرض ، فتتناثر حباتها كحراة كسرت بعنف ، فاقدة الوعي ، مدركة لضياعتها الكبير الذي قد يوصلها إلى الجنون عندما تفكر بالعودة إلى الحارة ؛ «ارجع للحارة إيد من ورا وإيد من قدام» فضحوني وهتكوا عرضي وهدوا حياي ، وأطلع من الولد بلا دين ولا دنيا⁽²⁾ . ثم تخرج من جنونها وانهيأها وسلبيتها المختلة في «مشتان الله» والولولة ، فتصب تقمئتها على جنود الاحتلال ، فلا تعود تخاف من تورط ابنها في المقاومة ، ولا تبغى مولودة على «تحويشة» عمرها التي ضاعت باستلاب أرضها ، بل تمارس المقاومة : فتضرب الجندي بين رجله كما أوصتها خضرة ، وتدوس على المختار وتصفقه بأنه «الولية» و«الحرمة» عندما يحاول أن يمنعها والأخريات من مهاجمة الجنود ، بل تحت ابنها على إطلاق الحجارة من «مقلبعته» ، لتنتهي الرواية بلغة سعيدية المتجاوزة للمختار الرجل السلبي رمز الذكورة التقليدية ، محرصة للذكورة الإيجابية المتمثلة بابنها : «صاحت : عليهم يا رشاد ، عليهم يا ولدي ، عليهم يا حبيبي يا زهدي⁽³⁾» ، وكأن رشادا أصبح الجدد لدماء أبيه زهدي ، لتستمر المقاومة جيلا بعد جيل ، مؤكدة على حتمية الصراع مهما حاول الفلسطينيون أن ينشغل عن وطنه وأرضه بأحلامه الذاتية المتواضعة . ومن هذه الناحية استفادت سعيدية من خضرة التي علمتها أن تحارب بكل قوتها ، كما علمت سعيدية بذورها وفيف أن المعركة الحقيقية هي المقاومة لا التنظير ، وكان شخصية سعيدية تمثل «تولد الوعي من مسر الحركة والتجربة» ، وتحوّل الوعي إلى فعل مباشر ساحر⁽⁴⁾ . وبذلك تمثل رمزا حميميا للتجربة الفلسطينية النسوية الاجتماعية الفعلية في الصير ومقاومة الاحتلال ، مقابل برودة التنظير الذي يتدفق من أفواه المثقفين المتشدقين ، بما فيهم

(1) نفس ، ص 231 - 232 .

(2) نفس ، ص 269 ، 273 - 274 .

(3) نفس ، ص 279 .

(4) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 304 .

عادل ورفيف ، وهذا ما يفسر تعاطف الكتابة مع سعدية ، إلى حد جعلها بطلقة شعبية خالية من الجيوب .



تمثل شخصية خضرة «الموسى» نموذج القهر النسوي⁽¹⁾ منذ طفولتها إلى زمن «البرد» ، وهي إن ظهرت في البداية عارية من أية قيم وأخلاقيات إيجابية ، تتفجر بعبارات الوقاحة والتهنك . كأنها امرأة بلا أدنى أخلاق ، لا تبالي بأي شيء في الوجود ، مما يشعر في الظاهر أنها امرأة خالية من تحفظات العرض والشرف ؛ فإنها بعد ذلك تغدو نموذجاً للموسى الفاضلة المضطهدة ، فتبدو شخصية كبرى للقمع الاجتماعي الأسوي .

بدأت حياتها ضحية لأبيها الذي ربها على الضرب والإهانة والخدمة في البيوت ، ثم باعها زوجة لرجل كبير السن متزوج ولديه أبناء كبار ، ليشتري بغيرها حنظلوا ، فتتلقى من زوجها الإهانات والضرب ، ولا تثلك إلا أن تدافع عن نفسها بضربه ، لكنه يستعين بأولاده «البعال» ، فتهرب من بيتها تاركة أطفالها . ثم تخدم في البيوت ، لتتلقى أيضا الإهانات والضرب ، فتصير حياتها كلها مرارة وضربا . إلا أن ضرب اليهود أمون من ضرب العرب ، كما تقول : «الآب يضرب ، والجوز يضرب ، واليهود تضرب ، ضرب في ضرب ، لا والله ضرب اليهود أحسن ، على الأقل الواحد بحس إنه محترم⁽²⁾» . ومن كثرة ما ضربت تعلمت أن تضرب لتدافع عن نفسها ، تقول لسعدية : «تسكتي أول مرة ، وثاني مرة ، وثالث مرة ، وبعدين تقولي يا معين . شمري إيدك ، وقمضي أسنانك ، وتزولي عحض شمال ويمين⁽³⁾» .

تتزوج خضرة رجلا عاجزا عن العمل يعاني من النوبات القلبية ، فتتوزل إلى السوق ، حيث تحترف الغناء لأجل أن تطعمه وتشتري له الدواء ، بعد أن أسمعها الكلمة الخلو . وتلطف في وجهها ، فوجدت في لغتها ما يحيي مشاعرها الإنسانية :

(1) رى جانب فخرى صالح الصواب «نمعة وضع سعدية وخضرة في مرتبة واحدة» نموذجين حقيقيين

لتجربة الحياة الفلسطينية برمتها في الأرض المحتلة» فخرى صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص 102

وهذه المجانبة تكمن في محدودية شخصيتي خضرة ورفيف في واقعنا .

(2) عباد الشمس ، ص 821 ،

(3) نفسه ، ص 86 ،

«ينزل كلامه على قلبي مثل السكر». وأكتفى لو أسحب من دمي وأعطينه⁽¹⁾. وهذا الزوج المريض يختلف عن الآخرين الذين تراهم «كلهم أعرض من بعض⁽²⁾».

يبدو أن عدم خوف «خضرة» على نفسها من خلال ظهورها بظهر المغامرة غير القبلية، هو نتيجة لعدم خوفها على عوصها التي أصبح مستباحاً، فكانت جريرة، ترسم للحياة معنى جديداً هو معنى الحياة «التحسية» التي لا يقدر عليها إلا الأفحاب، لذلك تستبجح السرقة و«التعرصة»، ما دامت الحياة من وجهة نظرها «قتل وبهينة وسرقة» وتعرض⁽³⁾، والمرأة - كما تراها - في هذه الحياة «خرب ومثلة ومرار». وخبر⁽⁴⁾ ومع ذلك تدرك أن الصراع الحقيقي مع اليهود، لأنهم أسوأ ما في الحياة بعد أن سرقوا الأرض وأرواح الناس: «الفقير المسخيم مثلاً ينفضح على سرقة صغيرة، والغني والقوي يسرق الدنيا وما فيها وما حد يحس فيه أو يفضحه⁽⁵⁾». من هنا تختلف خضرة عن معادية التي تعرم السرقة و«التعرصة»، ومبررات خضرة في عدم التحريم أن غايتها الحفاظ على حياتها وحياة من تحب: «مين أحسن يوت الواحد من الجوع ولا يرق ويأكل؟» () «مين أحسن أعرض ولا أحلي الرجال يموت؟⁽⁶⁾».

وفي هذا الموقف تتفجر إنسانية المومس الفاضلة التي تنصر على عراك الحياة والاحتفاظ بالكلمة الخلوة في عالم موج بالمرارة. ولا تكون الكلمة الخلوة إلا مع الرجل العاجز أو بالتالي بدت أعصابها فاضلة، تؤمن بمصيرها الإنساني، وتدعو لأولادها بالتوفيق والرضا، كما تدعو للفدائيين بالنصر، فتزودهم أمامهم: «روحي فداكم، وأبوس ثواب رجلِككم⁽⁷⁾». وفي المقابل هي قوية لا تنزل عن حقها، فتضرب من يضربها، حتى أصبح لها طريقة خاصة في ضرب الرجال، تصفها لمعادية بقولها: «اضربي الرجال بين رجله تلاقيه يرمي مثل الشوال، والتي يكون

(1) نفسه، ص 91.

(2) نفسه، ص 83.

(3) نفسه، ص 92.

(4) نفسه، ص 82.

(5) نفسه، ص 90.

(6) نفسه، ص 89.

(7) نفسه، ص 98.

عامل حاله جميل ، يكشف ويصير مثل البزاقة الموشوشة ملجأ⁽¹⁾ . وتثور في وجود النسوة في حمام البلد عندما يتوسلها بالجنسية ، فتستلم البلد وأهلها : «تأبلس يا قليلة الخير ، يا قليلة الأصل ، يا نصابة ، يا كذابة ، يا قليلة الدين»⁽²⁾ .

وعموماً ، تعد لغة خضرة في الرواية هي اللغة القادرة على أن لغوص في أعماق تجربة سلمييات البناء الاجتماعي الذي يحتاج إلى هذا الصوت البديع ؛ لأن آراءها صادقة ، تكشف زيف الواقع وصراعاته الطبقيّة ، وهذا ما أرادت سحر خاليفة بثه من خلال هذه الشخصية التي لم تعط حقها من البناء والتطور⁽³⁾ . حيث تغيب عن السرد ، تبقى علامة خاصة داخل سعادة التي تصفها بقولها : «تبع حاليها وجيلتها ، عشان لقمة ونقطة دوا»⁽⁴⁾ .



شعرت نوار أنها بدأت تدبّل بسبب مواصلة حبها سبع سنوات لصالح ، خائفة من الزمن الذي مثل لها الانتظار الميؤس منه ، انتظار الحبيب كي يخرج من سجنه بعد عشرات السنين . لذلك بدأت تشك في إمكانية صبرها ، رغم أنها في الخامسة والعشرين من عمرها . إلا أن ذعرها تحسّد في الخوف من هجوم الزمن عليها ، وخاصة بعد أن حدثتها سعادة عن معاناة المرأة بدون رجل يسندها في زمن يساوي بين الميت والمجنون . يعني اللي يموت موت معه؟ واللي يتحبس معه⁽⁵⁾ . وفي ضوء هذا تفقد روح الانتظار والصبر ، ولم يعد بكاؤها أو حزنها ينقذها عما هي فيه ، فيعطيلها أملاً بإمكانية تحقيق حلم اللقاء ، لذلك تعلن أنها لم تعد قادرة على الاحتمال . وأنها عانت الانتظار ، وفقدت القدرة على المكابرة . «ما عدت فتاة حاملة كالمسافر أنا بحاجة إلى هنا . أراء أعمامي ، ألسه بيدي ، أحس بدغثه بمألاً الشوارع بعد أن كفف البريق . سبعة أعوام سبقتها أخرى وتبعها أخرى ، وما جدوى الانتظار»⁽⁶⁾ . وعلى

(1) نفسه ، ص 87 .

(2) نفسه ، ص 171 .

(3) جمال بنورة : دراسات أدبية ، ص 80-81 .

(4) عباء الشمس ، ص 273-274 .

(5) نفسه ، ص 29 .

(6) نفسه ، ص 39 .

هذا النحو تحولت نوار إلى شخصية سلبية ، لم تطور نفسها لتكون أكثر من حزمة .
 تفكر - قبل أن تصل إلى زمن العنوسة - أن ترمي بين ذراعي رجل قريب منها ،
 يحقق لها الاستقرار والأمان في بيت تقليدي . فهي بعد أن تحلّت البيئته فأعطت
 حبها لصالح في «الصبار» أمّت في «عباد الشمس» سلبية مترددة ، بما يدل على أن
 «العواطف ليست ضماناً»⁽¹⁾ لبناء موقف أصيل في حياة المرأة الجديدة ، وعلى هذا
 الأساس غابت نوار عن بنية السرد ، ولم يعد لها وجود إلا في لقطة انتهزامها هذه ،
 والتي قررت فيها أن تجد رجلاً بدلاً عن صالح موجوداً خارج السجن !! فهي عندما
 وضعت في «قلب التجربة الحقة»⁽²⁾ ، اكتشفت نفسها بانتهاء عواطفها .

ولعل إهمال هذه الشخصية في الرواية ، كما أهملت خضرة من قبل ، يعود إلى
 كونهما نموذجين هامشين ، غنى البعض لو أعطيا مساحة أكبر⁽³⁾ ، ترفى بهما إلى
 مستوى نموذجي سعدي ورفيف اللتين شغلنا الرواية من بدايتها إلى نهايتها .



إن الرؤى المحورية التي هدفت هذه الرواية إلى إنتاجها على مستوى علاقة المرأة
 بالآخر ، هي رؤى جوهرية تكشف عن ضياع المرأة في عالم الضياع الفلسطيني ،
 بمعنى أن الضياع الذي يعيشه الفلسطيني (الذكر والأنثى) في مواجهة الاحتلال ،
 كرس في الوقت نفسه ضياعاً آخر للمرأة نتيجة صراعها مع الرجل والمرأة المشابهة له
 في العلاقات الاجتماعية داخل البيئة الاجتماعية الفلسطينية الحاملة للتناقضات
 والسياسات المختلفة .

جاءت قضية المرأة وعلاقتها الاجتماعية والوطنية والمعيشية تركيبة رئيسة في
 الرواية التي عمقت رؤية التناقضات الداخلية في المجتمع الفلسطيني المنتمي إلى
 المجتمع العربي ، وأيضاً إلى مجتمعات العالم الثالث النامية ، الأمر الذي جعل
 استغلال المرأة واضطهادها حالة مركبة تشوّه . فمعركة الحارة وجّهت إلى سعديّة
 التي عاركت الحياة بشرف ، وذلك عندما ألغى الحارة الشرف ، وأحلت مكانه الطعن
 وهتك العرض بسبب غياب الرجل الحامي للمرأة المنتهية إلى الفقر .

(1) نفسه ، ص 115 .

(2) أحمد الحبيدي : المرأة في كتاباتها ، ص 40 .

(3) انظر جمال بنورة : درامات أدبية ، ص 77-83 .

وتعد معركة رفيف مع الرجال معركة ثقافية مشروعة ، لأنها تفصدت المبحث عن الحرية والاستقلال والعيض بأمن مع رجل يحبها وينزوجها ولا يشتهيها ويدمر سمعتها وشرفها ، لكن المثقف المعنق لأفكار يسارية شعاعية غير واقعية ، تعامل معها من متعلق تغيبها ، ونغييب فاعليتها ، مع أنها نصف المجتمع ، بحجج أولوية الصراح مع العدو ، وضرورة التحاور مع اليهود اليساريين ، أو ضرورة حل إشكاليات وحشية على حساب تهميش المرأة المضطهدة في الواقع وفي الثقافة . وهنا تكمن أزمة التناقضات الثقافية التي تفضي إلى الشعاعات ، بوصفها مأساة الثقافة الذكورية التي لا تنتج مجتمعا واعيا يعطي المرأة الثقة بذاتها .

ولعل «خضرة» ، ونساء الحمام ، والفقرية ، والحارة هن الأمثلة التي تكشف عن نخلف البيئة الاجتماعية النسوية ، وعن ضياع نصف المجتمع في «الثقل والثقيل» ، وهدر القيم الحضارية بسبب الجهل وفلاشي الوعي ، حيث العجز عن التطبيع الإيجابي في العلاقات الاجتماعية والثقافية ، تهميش صور الرجال الذين يريدون المرأة جسدا منبرا أو «حرمة» تقليدية منتجة للأطفال ، وتطبخ ، وتكنس ، وتجميل ، وتعمل ، وتستسلم حين تهان . . وإن تحررت بطريقة ما لتعمل ، أو لتتشفق ، فإنها تأسر ، عديمة القيم والأخلاق ، وتحبها سهل في أفواههم !!

وإن انتهت الرواية بمعركة أو بانتفاضة بين الناس وجيش الاحتلال ، وهي النهاية التي عودتنا عليها سحر خفيفة في رواياتها ، فإن الحياة التي تعودها الناس اجتماعيا وثقافيا هي حياة مأساوية تفصحها الرواية في جل لقعتها التي عنت تعددية مآسي شرائح المرأة : معدية ، وخضرة ، ورفيف . . في مضاعفات الضياع والفقر . ففي الوقت الذي نجد الرجل في صور : «أبو الشباب» و«أبو العز» و«عيان الشمس» و«سيد الحارة» و«مولانا» ، نجد المرأة : «حرمة» ، «وليدة» ، و«أم الفضايح» ، و«عاملة العسال» ، و«القطعة» ، و«المجنونة» ، و«الدائرة» و«المسحومة» . . .

ولو اتفقنا على أن المرأة لاقت تعاطفا من بعض المثقفين ، مثل تعاطف «أبو العز» وعادل مع رفيف وسعدية ، فإن هذا التعاطف لم يترجم إلى علاقة عملية تتبنى الدفاع عن حقوق المرأة بشكل جاد وواعي ، لذلك سادت السخرية الذكورية بالنساء في مجلة رمز الثقافة الواعية ، وفي الحارة رمز الثقافة الدارجة ، وفي الثورة رمز الإنسانية!

إن الأمثلة المهمة التي علينا أن نطرحها هي : هل تصرف المرأة في الرواية

بطريقة حاطلة؟ بمعنى هل كانت تصرفاتها ضد ذاتها ، أم مع ذاتها؟ وهل أخطأت سعيدة عندما فكرت بنفسها وأولادها للخروج من أزمتها في الحارة؟ وهل أخطأت خضرة عندما اختارت طريق البيخي مرغمة؟ وهل أخطأت نوار عندما اختارت استكانة المرأة وسليتها؟ وهل أخطأت رفيف لما أنشلت علاقتها بعادل الذي يشبهها ، وجعلته يلتصق بأخرى تحقق له شهوته؟

لكل واحدة من هؤلاء منبها الخاص بها ، وهو الأهم الذي جعل حياة المرأة جحيما ، وجعل علاقتها بالآخر ، وخاصة بالرجل والمرأة الدائرة في حلقة ، علاقة متوترة دائمة . فعلاقة سعيدة بالحارة ، والرجال ، والنساء ، واليهود علاقة مسكونة بالخوف ، بسبب أنها أرملة . في حين اختلفت رفيف الثائرة عنها فتبجعة علاقتها بالثقافة التي حررتها من قيود الزواج التفليدي الذي يكرس عادة المعانة المضاعفة التي تعيشها المرأة في علاقاتها الاجتماعية والثقافية والنسوية والوطنية والاقتصادية والجنسية بوصفها ضحية للقمع الذكوري . . . وهي معاناة سوداء في واقع أسود . والبحث عن الحلول أمر ليس سهلا ، لأن الواقع يحتل باليات الكبت والقمع والفهر ، وهي اليات تعقد المرأة وتجعلها مغتربة إلى حد الجنون والانهيار ، ثم لا بد من التوازن والتعلق بالوعي ، فتعود المرأة مضطرة إلى سياق التضحية الوطنية أو الاجتماعية أو الثقافية ، لأن الصروب من الواقع بأية طريقة ليس حلا ولا يمكن أن يحل المعضلة النسوية ، بل ربما يعقدها ، أكثر فأكثر ، لهذا ترتبط «سعيدة» بالانتفاضة الشعبية الموجهة ضد الاحتلال الصهيوني ، بل نفوذ النسوة إلى الموجهة ، كما ترتبط «رفيف» بغضائية التغطية الإعلامية والمشاركة الوجدانية والعملية في معركة المرأة ضد مخطئتيها ، وهاتان هما الشخصيتان اللتان ولدتها الكتابة في دائرتي الاجتماعي والثقافي ، تنتج لنا صورتين لامرأتين حفظتا جسديهما من الابتذال الجنسي غير الشرعي ، وسعتا في الوقت نفسه إلى إبعاد مصيريهما عن هامشية وضع «الحريم» النسوي .



قدمت محرم خليفة في «باب الساحة» المرأة في زمن الانتفاضة الفلسطينية ، حيث تتشعب الشخصيات النسوية إلى ثلاث هويات رئيسة تعاني من القمع الذكوري ، ليخبر وراء «عذاب كل أنثى يصف ذكر أو مجموعة من الذكور ، أو المجتمع

الذكوري كله⁽¹⁾ :

الأولى : هوية المرأة «الموسى» أو المرأة المنفتحة على الجنس غير الشرعي ، وتمثلها «سكنة» وابتنتها «نزهة» ، والأخيرة تشكل أهم شخصية نسوية في الرواية ، إذ استطاعت من خلالها الكاتبة أن تقدم الصور السلبية لمكانية الانتماء بطريفة مضادة للشعارات المثالية الصحفية المراتجة . ومن خلال هاتين الشخصيتين ، تتأكد إشكالية الصفع عن الرجل المثلي أو الرجل «الموسى» إن حاز التعبير في البيئة الذكورية ، بحكم هيمنة التقاليد التي تدع المرأة «ولا تدب الرجل» ، بل تدبر المرأة على الأشياء الصغيرة دون التأكد من ذلك أحيانا ، وتعفو عن الرجل وهو يرتكب أهم الأشياء الكبيرة المؤكدة عدا عن الأشياء الصغيرة ، ليبين لنا عالم العلاقات الاجتماعية علوها داخل الميكانات التقليدية والثورية معا . وتؤكد إمكانية تغيير الناس بالشورة الوضعية غير متاحة في روى الرواية الثقافية . أو هذا على الأقل ما نتصوره «سفر» أكثر الشخصيات النسوية ثقافة .

والثانية : هوية الحرير والولابا ، سواء أكن سليلات أم إيجابيات ، مستحبات للأزواج أم متمردات ، فهن في نهاية المطاف القطاع الحريري الذي يخدم الزوج جنسياً ، والأسيرة الاجتماعية ، وعلى المرأة هنا أن تؤمن بـ «الستر» . وتستعد عن «العيب» . وفي هذا الجانب تظهر شخصية الست زكية «قابلة الخسارة» مختلفة إلى حد ما عن القطاع الحريري ، لأنها أصبحت سيئة نفسها منذ أن تركها زوجها قبل عشرين عاماً مع ست بنات . كما تختلف عن النساء «لكونها لا تدخل في لغة القبال والقبيل النسوية» ، فهي قابلة الخسارة التي يتوجب عليها أن تكون قصيرة النبان ، لكونها تدخل كل البيوت ، وتحافظ على أسرارها ، ولا تريد أن تفقد مصدر رزقها ، وإن كانت معذبة كالنساء «تتسنى أن تقوم بما يقمن به ، تفتح قفصها ولا تغلقه على الإطلاق ، تفضض وتصبح وتنظف» ، وتلعن زوجها ، وتلعن حفيظتها⁽²⁾ . وتعد «أم عزام» زوجة السيد وجيه النموذج المستلب إلى درجة الهيمنة عليها وإذلالها ، فهي مثال للمعاملة الخريبة التي تجبر على المكوث في بيتها ، سرها ومسيرها الذي يجب أن تدفن فيه تحت رحمة زوج يستغلها ويضربها .

(1) لمصل فراج : دلالات العلاقة البروانية ، ص 240 .

(2) سحر خليفة : باب الساحة «دار الآداب» بيروت ، ط 1 ، 1990 ، ص 26 .

والثالثة . هوية المرأة المثقفة ، المتعلمة خريجة الجامعة ، «سمر» و«سحاب» ، وهذه الهوية هامشية التأثير ، غير قادرة على إنتاج الواقع الأفضل ، بل لتعرض المرأة هنا إلى عقاب أشد مما تلاقيه المرأة الحريمة ، إذ إضافة إلى أنها قد تضرب مثل الحريمة ، فإنها أيضا تجد نفسها مثارا للسخرية والاضطهاد والعزلة بسبب ثقافتها .



نرى الست زكية أن مفهوم المرأة تضاعفت في الانقضاة : «همومها القديمة بقيت على حالها ، وهمومها الجديدة ما يتعدى»⁽¹⁾ . وهذه القابلة «أم الشباب» تعترف أن همها زاد وقلبها انحرق ورأت «شوفات ما حطمت فيها ولا بالحلم»⁽²⁾ . فمثلت لها الانقضاة «أيام نحس» ، وبأدوب الواحد يساعده حاله⁽³⁾ . «ولم يعد الناس ، من وجهة نظرها ، يتيقنون من عمالة «عميل» ، أو من شرفية «شريف» في زمن أصبح فيه «أخوة من نفس الأم ونفس البطن» ، واحد طلع ملتئم ، والثاني طلع عميل»⁽⁴⁾ . ورغم أن هذه السيدة الحكيمة بدت منزهة لدى الجميع عن أية شبهات ، إلا أنها لم تنزه نفسها ، فتتهرب من الدخول إلى دار «سكينة» المشوهة أو التحدث مع ابنتها نزهة أمام الناس . علما بأنه بודהا لو تخنطن بكاء نزهة وصرخاتها التي توجع أكثر من صرخات المطلق (الوالدات) والأرامل ، وأمهات الشهداء .

تقدم الرواية مجموعة من الصراعات الداخلية بين المرأة والرجل داخل المجتمع الفلسطيني على أرضية تفعيل الصراع الخارجي بين هذا المجتمع بقضية الرجل والمرأة وبين جيش الاحتلال ، ففي الوقت الذي نجد فيه ضربات الجيش موجعة للناس ، نجد المرأة تعاني من اضطهاد المجتمع لها ، كما هو حال اضطهاد سكينة ونزهة في الحارة ، واضطهاد الست زكية من زوجها وأخيها ، واضطهاد سمر من أخيها ، واضطهاد أم عزام من زوجها ، لتصبح حياة المرأة مشبعة بالألم والاضطهاد ، وكأن المعركة الحقيقية التي تواجهها المرأة هي معركة وجودها الاجتماعي الذي يستلب إنسانيتها وكيانها البشري ، ليس في الوضع الاجتماعي العادي ، وإنما أيضا في الوضع الاجتماعي

(1) نفسه ، ص 20 .

(2) نفسه ، ص 22 .

(3) نفسه ، ص 30 .

(4) نفسه ، ص 42 .

النوري الذي يفترض أن يكون أكثر تفهما في تعامله مع قضايا المرأة ، لكنه على العكس يصبح أكثر مساووية في تطبيق الأعراف التقليدية على النساء .



أقامت سكبنة في حارة «باب الساحة» ، قبل الانتفاضة بزمان ، زوجة في العشرينيات من عمرها الرجل في آخر الخمسينات ، «اشترأها» بماله من امرأة فقيرة بعد عودته من الخليج . فكانت التقابل بينها وبين زوجها شامسا : «الرجل كبير والمرأة صغيرة» ، وهو مريض وهي قوية ، وحلوة⁽¹⁾ ، لذلك لمحت الأناظر بعد أن توفي زوجها ، فأسمت حالها مثل حال سعدية في «عباد الشمس» . كدحت في البداية على آلة الخياطة ، ثم تورطت بعد ذلك بعلاقات جنسية ، مع يهود وعرب ، ليصبح بينها «الدار المشوهة» والعري ، والتخدرات ، وأعمال التجميل⁽²⁾ .

وقد ساهمت الحرج في فضح تصرفات سكبنة . والسبب بفتلها ، «عميلة وبطرونة» ، وفاتحة دارها ياخور لليهود⁽³⁾ ، كما حارثن الرجال ضد آيتها «نزهة» ، فوصفنها بـ «دب الكلب أعرج ولو حطوه بميت قالب» و«طب الجرة» بها تغلغ البنت لأمنها . «ومعقول بنت صغيرة وحلوة ومعمودة على قلة الحبا تنضب»⁽⁴⁾ . فهذه التصرفات النسوية هي جزء من الاضطهاد الذي تعانيه المرأة ، ولا يعانيه الرجل هي سياق مقولة المرأة : «هم رجال ولا حرج عليهم»⁽⁵⁾ .



إن قتل سكبنة المومس يجعل المرأة الذبيحة صورة مكثفة للتناقضات التي تحكم وعي الانتفاضة ، إذ التمرد على العدو لا يفسن عمدا على الوعي التقليدي⁽⁶⁾ . أما «نزهة» فتعد بطلنة الرواية ، لأنها شخصية «بالغة التعقيد والتوتر والغنى» ، تضمي في فراع مجتمع الرواية ذلك الركن الأكثر تناسا ، والأحلك ظلمة ، والأكبر

(1) نفسه ، ص 37 .

(2) نفسه ، ص 68 .

(3) نفسه ، ص 27 .

(4) نفسه ، ص 28-29 .

(5) نفسه ، ص 159-160 .

(6) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 244 .

تناقضاً⁽¹⁾، تعري من خلالها الكاتبة الواقع الذي اضطهدوا ، على نحو نسي فيه الناس أخطاءهم وقبواحشهم ، ولم يروا إلا فواحش دار سكينة ، فكان العهر بكل أشكاله هو خلفية كتابة هذه الرواية على أساس سوء استخدام الإمكانيات في الرؤى والتخطيط⁽²⁾.

وقد بدأ سقوط «نزهة» الفعلي بعد أن أجبرت على الخروج من المدرسة وهي في الخامسة عشرة من عمرها لتباع زوجة لرجل تجاوز الأربعين ، حيث مكثت معه عامين بلا حب ، ثم هربت مع حلاق شاب ، فمكثت معه شهرين استغلها جنسياً ، وتخلي عنها ، لتعود إلى أمها . ثم تنشأ علاقة حب / جنس بينها وبين السياسي «عاصم المربوط» الذي دفعها إلى علاقات جنسية مع عرب ويهود لشراء أسلحة ، فعهرها ، فتدين من خلاله الانتفاضة التي قتلت أمها وفترت بين الناس على أيدي «شوية الولاد الهريانيين من المدارس ودايرين في الشوارع يتجمعوا بالبلطات والسكاكين»⁽³⁾ ، وعدوها «ساقلة» و«ساقطة» و«عميلة بنت عميلة» ، حتى صارت «أكثر من هالفرد ما سخط الله»⁽⁴⁾ . وفي المقابل تجد عاصم المربوط المشابه لها في كل الظروف «ساشي عرضين وطول»⁽⁵⁾ بين الناس في الحارة . فكان سؤالها يدين سياسة الانتفاضة : «لماذا ضربوها ولم يضربوه؟ وقتلوا أمها ولم يقتلوه»⁽⁶⁾ . وهنا ، أيضاً ، تضعنا سحر خليفة في مواجهة مع البيئة الذكورية الظالة في تفريقها بين المرأة والرجل في المحاكمة الخلقية!! حيث تركز نزهة على كشف أوراق رجال الحارة الذين تورطوا بعلاقات جنسية معها ومع أمها ، ليشد الأمر وكأنه «ما حد أحسن من حد»⁽⁷⁾ ، بل لأنها امرأة غير محمية انكشفت علاقاتها ، وانطمرت علاقات وجهاء البلد الذين قرعوا كلهم في دار «التعريض» ، لكنهم : «بعصلوا العميلة وبقولوا اليهود ، ولما يتخبوا بقولوا اليهود ، ولما

(1) نبيل سليمان : فتنة القتل والرد ، ص 208 .

(2) فيصل تراج وأخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 170 .

(3) باب الساحة ، ص 73 .

(4) نفسه ، ص 74 .

(5) نفسه ، ص 74 .

(6) نفسه ، ص 149 .

(7) نفسه ، ص 76 .

يستحووا من حالهم بقولوا اليهود⁽¹⁾ .

هكذا نجد في لغة نزهة ما يفضي إلى تجسيد المعاناة الفعلية في حياة المرأة المعرّاة من حماية الرجل ، لتصبح أشرطةها في عاصفة هوجاء ، فألمها تتحول إلى موسى ، وهي تتزوج رجلاً «دابة ما ناقصه غير الذئب»⁽²⁾ ، وأختها «صبيحية» تتزوج عترة «ضرة» ، وأختها «أمّة» تتزوج حيداناً «معبدها دين العجل» ، وأبنة واحدة عندها «عر ولاد كاسرين رقبها ولاعين أبو قاطبها»⁽³⁾ ، عملت نزهة في «استوديو زيزي» المكان الذي تختص في التجسس والقذارة : «بنات وتصوير وتعبئة وتعجير»⁽⁴⁾ ، فجعلتها الظروف العاسفة التي مرت بها موسماً لم تتورط في أية أعمال للتجسس ، بل خدمت الثورة عن طريق عاصم المرتبط ، وإن بدت هي بالتالي من «جبهه و من بيرة سخام» في نظر أهل الحارة ، فإن أهل الحارة كلهم بلا استثناء من «بيرة رخام ومن جبهه سخام» ، معترفة بأنها لم تحب فلسطين ، وإنما لعبت بالسياسة ، لأنها أحببت عاصم المرتبط ، لهذا حبيبته ابن هالفرص العصى ضوي ، صبرت حائرة كيف أرضيه⁽⁵⁾ .

يتوجه حب نزهة بعد الانتفاضة إلى أخيها أحمد الذي يصرفها بعشر سنوات ، هجر البيت ، وعامس المشاركة في قتل أمه ، وترصد قتل أخيه ، رعا من أجل رغبة نفسية داخلية جعلته يسعى ، بوصفه رجلاً ، إلى أن يثبت للأخريين أنه غسل عاره بيده ، ونزهة لا تثبت غير أن تحبه ، بل تعدّه ابنتها ونور عينها ، وتبكي بحرقه وهي تتذكر هروبه منها . وهذا الحب هو الذي جعلها تمكث في الحارة التي وضعت ذراهم «تحت المكبر والناصور»⁽⁶⁾ ، لتنفصم العلاقة بين هذه الدار والآخر . لكن اقتراب حسام (رمز الانتفاضة) ، والست زكية عمته (رمز حكمة الناس) ، ومسر (رمز الثقة النسوية) من نزهة (رمز العار) ، يحقق الإدانة الفعلية للواقع الذي يضطهد هذه المرأة ، فتتاسيا الظروف التي أجبرتها على أن تكون موسماً وضحية اجتماعية

(1) نفسه ، انظر ص 106-107 .

(2) نفسه ، ص 89 .

(3) نفسه ، ص 90 .

(4) نفسه ، ص 96 .

(5) نفسه ، ص 104 .

(6) نفسه ، ص 121 .

سياسية ، حيث تكشف أعماق نزعة عن الإنسانية الفاضلة ، مقفرة بضعفها الذي يمنعها عن ممارسة الانتصار . ولا تلك الت زكية غير أن تشكك في مشروعية قتل سكيته ، متعاطفة إلى حد كبير مع وحدة نزعة واغترابها ، ساخرة من الواقع غير الحيادي : « سبحانه الله كيف لم يخطر ببالها أن هذه البنت وحيدة ، وأنها في وحدتها تيكبي وتخاف وتناغم ألمست من لحم ودم ؟ ألا أنها بنت سكيته ؟ ألا أنها ابنة الدار المشؤومة ؟ وحتى سكيته ، ماذا عملت ؟ »⁽¹⁾ .

وكما تعاطفت سمر بثافتها مع نزعة إلى حد المغامرة والدخول إلى بيتها باختيار ، يميل حسام الذي دخل البيت مجبرا إلى التعاطف تدريجيا مع نزعة ، بعد أن رأى إنسانيتها ، وحبها لأخيها ورغبتها في الخير ، وكان إقامته عندها بسبب جرحه الملهب جعلته يفهم الواقع في ضوء رؤية المومس الثابتة ، فاكشف الرؤية الإنسانية التي تنظر من خلالها نزعة إلى العالم من حولها ، على اعتبار أن رؤيتها رؤية امرأة تعاني من ألم الواقع ، لا امرأة منتهكة عميلة كما اعتقد هو وغيره بناء على تناقلته الألسنة السوداء في القال والقال والقبيل لتعميق غربة الدار في حارة «باب الساحة» المتأفة بالعصابات القبلية والأسرية ، بما يعني تردي الواقع الفلسطيني زمن الانتفاضة من هذه الناحية .

أدرك حسام أن نزعة كبرت على ماضيها ، وربما هو الذي كبر لا هي ، فساءل عن سكيته والدار المشؤومة ، وسقوط المرأة والبيئة بمرارة : « من المسؤول عن البيئة ؟ من المسؤول عن التدهور ؟ سكيته الشقاء المغلوبة أم الحاج إسكندر والمربوط ؟ من منهم لم يدل ببلوه ؟ »⁽²⁾ . ومن هذه البداية المتطورة في شخصية حسام تجاه نزعة ندرك إمكانية التطور في وعي الانتفاضة نفسه ، هذا الوعي الذي كان عليه أن يفهم منذ البداية ضرورة المحافظة على سكيته بدل أن يقتلها .

وتغدو نزعة قيمة إنسانية في نسبيتها الحكيمه التي تجعل إنسانية الإنسان أهم من الوطن ، تقول لحسام : « لا تقول لي الوطن ولا التاريخ ، يعني مين الوطن غير أنت وأنا ؟ إحنا يا هالناس ؟ »⁽³⁾ . ومن هذا الوعي الإنساني ، والقدرة على إنتاج الحكمة

(1) نفسه ، ص 138 .

(2) نفسه ، ص 171 .

(3) نفسه ، ص 173-174 ..

من عقل موسى : تبدو نزهة مثقفة متطورة ناضجة ، وتفهم منها أن المرأة - على الأقل من وجهة نظر الكاتبة - هي الأكثر حكمة في الحياة من الرجل ، وذلك لأن الرجل عندما يفكر بالانتقام ينتقم من المرأة لأنها الأضعف ، وهي عندما تحب لا تحب سواء ، حبيبا ، وأخا - وإنا . ففي الوقت الذي تغبر نزهة عن حبها لأخيها أحمد ، وعاصم المربوط ، وحسام الجريح ، تحب أخاها أحمد يحمل سكيناً ، ليقتلها ، فلا يختلف في هذا عن عاصم المربوط الذي قتلها شقياً وانتهكها جسدياً ، وعن حسام الذي عذبها جسدياً .

يقتل الجنود أحمد . . وبعد موته تصيح دار سكيينة / نزهة التي عرفت به «دار الشعري» ، داراً وطنية لأنها غسلت بدم أحمد العار ، فصارت نجسها وطنياً : «الدار المشوهة ما عادت تنأى عن الحبي . انفتحت مصاريع الأبواب والشبابيك : وامتلأت الجاكورة بالغفتيات عن آخرها»⁽¹⁾ . وأمام هذا التحول في حياة هذه الأسرة من خلال موت أحمد ، نشعر أن البيئة هي التي صنعت المصير السلسلي للإنسان ، كما صنعت مصيره الإيجابي ، بل إن المتلقي يشعر إزاء هذا التحول أن قتل سكيينة خطأ ، كما أن محاولة قتل نزهة خطأ أكبر ، إذ بإمكان سكيينة أن تكون في خدمة الثورة مثلما ابتذلت اجتماعياً ، فهي أسقطت عندما غابت عن المجتمع بنية الكفاح الشعبي ، وهي بدأت تنزع عنها ثوب السقوط بعد بداية الانتفاضة كما أخبرت نزهة عن أمها . ونزهة نفسها تطورت في نهاية الرواية ، فهي في ظل مأماتها الأسرية كرهت فلسطين ولعننها لأنها التهمت أسرتها : «يلعن ترابك ، وأرضك وسماك ، ويلعن كل من قال أنا من فلسطين . أخذت الأم ، وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض»⁽²⁾ . ومع ذلك نجدها تخرج من أزمتها ، فتعود النسوة لمواجهة جنود الاحتلال ، وتشعل المتفجرات ، ليس من أجل فلسطين «الغولة» كما تقول ، وإنما من أجل أخيها الذي غسل بدمه عار المجتمع كله ، لتنتهي الرواية وقد تحولت نزهة إلى نائبة بطريقتها الخاصة معبئة إلى الأذهان سياق طموحها الثورية البريئة . ومن خلال ما سبق يتأكد لنا أن نزهة كما تقول لا يطابق اسمها عليها في عالم الرجل ، وإنما هي «رحلة شقا

(1) نفسه ، ص 215 .

(2) نفسه ، ص 211 .

وضياع العمر⁽¹⁾ . وإن انتهت في نهاية الرواية إلى الخسارة تدافع عن وجودها بطريقة بطولية متفوقة على الرجال ، فإن أعماقها تدرك أنها لن تصير رمزا إيجابيا ، لأن الرموز اصطلاح اجتماعي محجوز للرجل .



أما «سمر» المعادلة للكاتبة في طرح الرؤى الفكرية والثقافية للأحداث ، فهي فتاة مثقفة مغامرة تبحث عن الحقيقة العلمية وراء قتل «سكينة» ، وصحة التهم المنسوبة إلى «نزهة» على اعتبار أن ثقافتها الحداثية الاجتماعية المتعلقة بتحرير البحث العلمي لا تقبل الجاذفة بقبول القتل دون حقائق ثابتة ، إضافة إلى أنها تدرك تحيز وعي الرجال ضد النساء ، كما تدرك أن الانتفاضة عمقت الشك والضياع على طريقة : «لأننا لا نوجع الطرف الآخر بدأنا نوجع أنفسنا»⁽²⁾ ، العبارة التي تصوغ جوهر الانتفاضة في رؤى الشخصيات الإيجابية .

ما بين الضعف الاجتماعي والقوة الذاتية تتحرك شخصية «سمر» المثقفة المؤمنة بأن مصيرها يرتبط بإيمانها بالحارة والبلد ونزهة ، فهي في الوقت الذي تتحمل فيه ضرب جود الاحتلال ، بسبب مساعدة الشباب في المواجهة ، تحدها تظهر حياديتها في البحث عن حقيقة نزهة : بل تخوض مغامرة العيش معها في بيتها المتصرف إلى حياتها عن قرب . وتدرك سمر أنها تعيش في عالم القمع المركب الثلاثي : قمع الاحتلال ، والقمع الطبقي الاجتماعي لكونها ابنة فراق ، والقمع الجنسي من أخوتها الذين لا يمدون أيديهم في البيت إلا للأكل ولعب الورق وضربها ، فتحس أنها أصبحت في أسرتها «حشرة في عش عنكبوت لا أكثر»⁽³⁾ . وكثيرا ما تجد نفسها عاجزة عن المقاومة بين يدي أخيها «الصادق» الذي يلطمها بشراسة ، فيجعلها تحس «بالرجل العارم والانسحاق التام ، والتفاهة والذل وعدم القيمة»⁽⁴⁾ . فتصير رغم عمرها الذي تجاوز ربع قرن «الدابة وهو المائس»⁽⁵⁾ .

(1) نفسه ، ص 283 .

(2) نفسه ، ص 76 .

(3) نفسه ، ص 133 .

(4) نفسه ، ص 137 .

(5) نفسه ، ص 182 .

وتظهر سمر واعية ، أيضا . وهي ترفض حب حسام لها ، بعد أن أحب رفيقتها
سحاب ، لأنها لا تريد أن تكون قاذفة لبنات جنسها المضطهدات من الرجال ومن
الساكنات مع الرجال ، تقول له : «الجميع مثل رجل يس ، وكما أن نسوان
باتكلوا خبزهم ويرموا العظام لكلاب الشارع والساحات»⁽¹⁾ . لكنها بعد أن تقتنع بأن
ما بيته وبين سحاب لم يكن حبا واقعا ، تقبل حبه ، خاصة بعد أن يعترف بفصل
نزهة في تغيير أفكاره المثالية عن المرأة والأرض والوطن ، فيردد كالسحوق عبارتها :
«يعني مين الوطى غير أنا وأنت ، إحنا يا هالناس»⁽²⁾ ، وحينها يفهم أن المرأة مهما
كانت هي إنسان بقلب وروح ، وليست رمزا لشيء ، كما كان يصورها خلال علاقته بـ
«سحاب» ، هاربا من المرأة في واقعه ، حيث عاش معها ، لا حلم بها ، أو تصويرها في
هالة مثالية شاعرية على اعتبار أنه ابن ثقافة ذكورية وأهمه تخلى بالمرأة الرمز
وتصليتها في الواقع جدا أو «حزمة» لا أكثر ولا أقل ، كما يتصرف «صادق» مع
جسد أخته ضربا ، أو مع جسد نزهة عاهرة ، أو وهو يتصاوخ بعبارات جنسية لتأديت
البنات اللواتي يخرجن في المظاهرة ضد الاحتلال .

أدرك حسام متأخرا أنه بحاجة إلى الارتباط بواقعه ، بحاجة إلى أن يتعاطف مع
نزهة كإنسانة مظلومة لم تحظى دون غيرها ، وبحاجة إلى أن يحب سمر إنسانة مثقفة
لأنها واقعه الذي عاشه في «باب الساحة» ، فيقول لها : «أنا من بلدك ، أنا من
أرضك ، أنا من الساحة التي جمعتنا بطفولتنا لما كنا نلعب بالبنشور ، ونكتب أسامينا
على الخيطاني ، ونقول : «عاشت الثورة يا أرض مصر»⁽³⁾ . وهذا التحول يجيء في
حياة حسام بعد تأثره بأفكار نزهة ، وبعد فشله في حبه لسحاب ، الفتاة المثقفة
والفاعلة في جمعية المرأة ، حيث تكرر دوما مقولة : «لسنا بضاعة» ، بوصفها المظونة
المضادة لوعي الذكورة الذي يتعامل مع المرأة بوصفها بضاعة . وتظهر شخصيتها من
خلال حب «سحام» لها ، إذ ترفض لغته الإيديولوجية ، كما رفضت نزهة لغته
النضالية ، لأنه يتعامل مع المرأة في سياق غير المرأة ، فتقول له عن قصائده : «يا ابني
يا شاطر في الأولى أنا كنت الأم ، والآن ، أنا كنت الأرض ، وغدا ، طمعا ، أكون

(1) نفسه ، ص 192 .

(2) نفسه ، ص 174 .

(3) نفسه ، ص 189 .

الرمز ، أنا إنسانة ، أكل أشرب ، أحلم أخطئ ، أصبح أموج ، وأتعذب وأناجي الريح
أنا لست الرمز ، أنا المرأة⁽¹⁾ . وأيضاً ترفضه عاطفياً كما رفضت ذلك القائد السياسي
في بيروت ، الذي ينقل إلى المرأة على أساس أنها «زوج جريبات»⁽²⁾ .
ويبقى عبارة «سحاب» أنا لست الأرض ، أنا المرأة .⁽³⁾ قيمة ثقافية مغيرة
للوعي الذكوري ، وهي تشكل بطرق متعددة داخل حسام الذي عرف استحالة
وصوله إلى سحاب ، لأنه يريد أن تكون الرمز ، فيتحول عنها لينسحب إلى الواقع مع
«مسير» ، معترفاً لها بأنه كبير على مراهقاته مع سحاب ، وأنه اختارها بوصفها ابنة
الأرض التي عاش معها في الحارة ، فتخلينا عن سحاب الرمز المثالي المقابل لنزهة
العار ، ومن كتيبهما تعلم أن المرأة ليست رمزاً للمثالية أو العار ، وأنا هي إنسان
وبالمثالي عليه أن يتحول إلى واقع إنساني في تعامله مع المرأة الإنسان .



يكشف ما قدمته سحر خليفة من خلال هذه الرواية ، بواسطة تعددية أصوات
النساء ، عن عذاب المرأة الضحية التي تعمقت في زمن الانتفاضة ، أو زمن الثورة
الشعبية «فكان الرواية تقول : «إن مأساة الفلسطينية تقوم في وجه التقليدي قبل أن
تصدر عن تاريخ الاحتلال»⁽⁴⁾ . فكل النساء يعانين ، ويجنن أنفسهن في أوضاع
مأساوية ، لذلك تتعدد حياة المرأة في ظل قيود التحلف الاجتماعي ، مقابل حياة
«الذكر الذي يسمح لنفسه بكل شيء ، ويحرم على الأنثى كل شيء»⁽⁵⁾ .
بإضافة إلى ذلك يتناقض الرجل وهو يرى المرأة في صور : المومس ، والعورة ،
والدون ، والجسد ، وأيضاً في صور : الرمز والأرض والوطن والإحساس . . . وهما فعلاً
متناقضان في ثنائية العار والقدس ، بمعنى أنه لا ينظر إليها على أساس أنها إنسان من
حنها أن تفرد وتختار وتفكر بطريقة مختلفة عن حقيقته . وبالمثالي فإن الرجل كما
تصورهم الرواية - لا يختلفون فيما بينهم في نظرتهم إلى المرأة ، وإن تعددت مظاهرهم

(1) نفسه ، ص 174 .

(2) نفسه ، ص 171 .

(3) نفسه ، ص 197 .

(4) ليبل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 247 .

(5) نبيل سليمان : قنة السرود والنقد ، ص 204 .

الشكلية بين التفليدي (السيد وجيه) والسياسي القيادي (حبيب محباب) والسياسي الانتهازي (عاصم مربوط) وشباب الانتفاضة (حام ، وأحمد) . . . فهم كلهم يضطهدون المرأة ؛ بما فيهم المثقف القيداني : «بيعتك ويشتربك بخروطشة ومقال صحفي»⁽¹⁾ .

تقف سمر المثقفة في موقع «التهلة» أمام حكمة «نزهة» المجربة في الحياة ، والتي عاشت رحلة شقاء بكل معنى الكلمة . لكن سمر ذات تجربة نظرية توازن حقوق المرأة ، وتعاني في أسرتها ، وأحيانا كثيرة لا تفهم نفسها ، ونزهة ، والأرض ، والعالم كله الذي يلتبس عليها في زمكانية الانتفاضة الموحمة ، إنما تفهم شيئا واحدا وهو أن هذا العالم الفلسطيني المشوه الذي تعيش فيه هو عالمها الذي لا يوجد بديل عنه ، لأنه الذئب التي لا هروب منها ، وأنه ليس بإمكان المثقف أن يكون مثل المسبح «لا عمره باس ، ولا عمره اتباس»⁽²⁾ .

هذا الإيمان الثقافي المتوازن بالواقع الذي تخدعه «سمر» رغم معرفتها بشيوع هذا الواقع إلى حد التهتك ، هو الذي جعل كبنوة الحبة في ظل الاحلال بحاجة إلى امرأة تحاول أن تنتصر ثقافيا على أزماتها ، لا أن تنهزم فتصبح «حرمة أوموصاء» . فيمثل سياق الحريم - على وجه الخصوص - السياق غير الثقافي أو الحضاري ، كما هو حال نساء «القال والغيل» ، ومقولات الخنوع والسنرة ، «وذا عيب الشوم» ، «صابرة ومسنورة» ، «خدمة نظيفة بلا راتب» ، «محقول بطلها جوزها عاخر الزمن» ، «وما إلك غير بيتك» ، «الواحدة غير بيتها ما يوسعهاش» . . . بصير لئلا واحدة كثير وقليل ، من يتحمل ويتصبر . . . رجال الدار هو السترة والتاج والراس»⁽³⁾ . أما المرأة المختلطة فتتجاوز هذا السياق حاملة لأزماتها الذاتية في ظل تضال إمكانية الحلول الشافية في إزالة التوتّر أو الحرب بينها وبين الرجل . وما فعلته الكاتبة في نهاية رواية «باب الساحة» - «هو إيجاد لمحة من الهدنة بين الطرفين ، يب انشغالهم بالانتفاضة ؛ إذ تقود نزهة النساء ، ليصلن إلى نقطة تمرکز الجيش التي عجز الشباب عن الوصول إليها ، الأمر الذي يحلّ فعل المذكورة إلى «اندفاع بلا تخطيط» ،

(1) باب الساحة ، ص 203-204 .

(2) نفسه ، ص 211 .

(3) نفسه ، ص 180 .

بلا تكتيك ، بلا رؤيا ، والنتيجة نخرج من « باب الساحة » ونحن نرى أن نزهة ، نزهة المتحرفة عن الواقع أكثر واقعية من كل شعارات المنحرفين ، لأنها تصل الساحة رغم الصخرة ، وجئت الأبطال⁽¹⁾ ، تأكيداً على أن حجب المرأة عن الفاعلية الوطنية والاجتماعية كارثة وهزيمة ما بعدها هزيمة لأية أمة تفعل ذلك !! .



في الروايات الثلاث السابقة قدمت سحر خليفة رؤية جديدة عن المرأة وعلاقتها داخل المجتمع الفلسطيني ، إذ جعلت بطلاتها يتكافحن من خلال ثلاث جبهات على الأقل : جبهة الصراع الوطني بين العربي الفلسطيني والقوى الصهيونية ، وجبهة الصراع الاجتماعي والثقافي بين تقاليد الرجل والمرأة الفلسطينيين ، وجبهة صراع المرأة مع المرأة .

وفي الجبهة الثانية تحديداً ، تجلت إشكاليات كثيرة في تصنيف نوعيات النساء بين المثقفة والحرمة والموس . . وفي تصنيف نوعيات الصراع بين الرجل والمرأة في صراعات القيمي ، والجسدي ، والاقتصادي ، والثقافي ، والاجتماعي . . وفي تصنيف نوعيات الرجال بين المثقفين ، والوطنيين ، والسياسيين ، والتقليديين ، والافتهازين ، والمنساقطين . . .

فنوعية النساء التي وجدت في هذه الروايات لا تخرج عن ثلاثة سياقات : سياق الفتاة المثقفة التي تعاني بحساسية شديدة من ظلم الواقع الذي يستعبد لها ، فتسعى إلى التحرر منه ، باحثة عن استقرار اجتماعي ثقافي ، فتجد نفسها في نهاية المطاف في دائرة الضياع والاستمرار في المعاناة الثقافية الباحثة عن مصير مقبول أو مرضي ، وهذا ما لاحظناه في شخصيتي « رفيف » و « سمر » ، وساق المرأة غير المحمية التي فرضت عليها ظروف حياتها الخاصة أن تتخبط في العمل والعلاقات مع الرجال ، فاتهمت بشرفها ظلماً وافتراء مثل « سعدية » أو انفتحت على علاقات جسدية غير مشروعة إلى حد أن تصبح مومساً مثل « نزهة » و « سكين » و « حفصة » . وسياق النساء الخريج أو الولايا اللواتي يعشن واقعاً يهيمن فيه الرجال على أفكارهن ، ويتعاضدن مع الظروف القائمة بطريقة تظهر سلبيتهن ، أو إيمانهم بالواقع إلى حد التلاشي الذاتي ، أو محاولة ترمذهن بشكل محدود للغاية ، وفي صورهن هذه تظهر

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 176-177 .

مأساة المرأة الفعلية تحت سقف استغلال الرجال لها واضطهادهم ، إضافة إلى تحول بعضهن إلى مستغلات وأكالات للحيومهن فيجاء بهن ، وخاصة لحوم النساء المثقفات ، وغير المحميات من الرجال ، وهذا ما وجدناه في ظهور سليات كثيرة لدى الأمهات والزوجات والأخوات .

والرجال أيضا تتعد صورهم في الروايات ، فتبدو الصور المتبدلة لدى شعادة ، وعصام المربوط . والصور التقليدية القسعية لدى «أبو عادل» و«أبو عزام» ، و«الصادق» . والصور الذكورية الشعبية الطيبة لدى «زهدي» ، و«أبو صابر» . وصور المثقفين أصحاب الأفكار الرنانة والتناقضات الكثيرة أمثال «عادل الكرمي» و«سالم» . وآخرها الصور شبه الإيجابية ؛ وهي صور الوطنيين من جيل الشباب الصاعد الذي يعمل بإخلاص ، أمثال ناسل الكرمي ، وأسامة الكرمي ، وصالح ، وحسام ، وأحمد . وهؤلاء الذين احتضنت الكتابة السردية بصور إيجابية لهم ، فأهدتهم الكتابة رواياتها وطنيين لا سياسيين ، وبصفتهم مخلصين للوطن ومناضلين بسطاء ؛ بحيون الحياة الرومانسية ؛ ويبحثون عن مصيرهم بين أدران سياسية واجتماعية وثقافية محيطة ، ولهذا جاء إهداء «الصيار» إلى أبو العز و«أبو عز» ، وإهداء «عباد الشمس» إليك هل تسمعي؟ فمناك وعناك استجبت لوعدي وشرعت صدري يصدق وحب وإيمان ثورة ، وإهداء باب الساحة «إليه قريبا كان ، بعيدا كان ، هو المشتاق للأفاق» . وهؤلاء الثلاثة لبوا في نهاية المطاف إلا «أبو العز» و«الحبيب» و«حسام» ، وأي محب صادق في حب لوطنه من هذا النوع الذكوري المجد لأم المرأة أو حبيبها ، وغير المتورط كثيرا في اضطهاد نصف المجتمع ، لأنه البطل الذي يظهر دوما بعيدا مشغولا مطاردة ، ومتعاطفا مع المرأة . .

ولا تختلف النظرة الاجتماعية الذكورية في انتقاد هؤلاء الأبطال واضطهادهم كما تضهد المرأة ، يصبح هذا البطل الشاب من وجهة نظر أبيه التقليدي «أخوته أصبحوا أصحاب جاه ومال ووجاهة» ، وبقي هو صانع ضائع بلا دفع ولا قيمة ، وهذا الولد أصبح قليل الحياء منذ دخوله السجن وخروجه منه . و«أخوذ بالله» .

(١) الصادق ، ص ٩ .

(٢) نفسه ، ص ١٦٧ .

لم يكن ينقصنا إلا هذا! ماذا يفعل هذا الولد؟⁽¹⁾ ، وهو بالتالي «في الأغصان المعاكس» . فإذا قال له أبوه اعمل كذا يعمل عكس كذا على طول الخط⁽²⁾ . لذلك يجيء تعاطفهم مع المرأة حميما وإن كان من الناحية العملية محدودا ، كما لا حقا في تعاطف «أبو العزة» مع «خفيف وسعدية» ، وتعاطف حسام مع عمته زكية ونزهة . وتفهم من هذا التصور أن رؤية الكاتبة لعالم الرجال لم تكن رؤية سوداء ، فالنظرة إلى هذا الجيل الجديد في ضوء مقاومة الاحتلال والتعاطف مع المرأة هي نظرة الأمل في سطوع عالم ذكوري إيجابي نسبيا في حياة المرأة .

ثانيا : المرأة في مواجهة الرجل /سلطة المجتمع الذكورية .

قدمت سحر خطيفة في الروايات الثلاث السابقة حركية امرأة محكومة في مواجهتها للسلطة الذكورية بظروف الاحتلال ، لذلك لم تنته الروايات بتحديد علامات حاسمة في المواجهة بين الذكورة والأنوثة ، بقدر لجوء المرأة في النهاية إلى تكريس مواجهتها للعدو الصهيوني ، حيث انتهت «العصابة» بحركة مع الجنود ، وقادت سعدية في «عباد الشمس» للنساء والأطفال إلى الانتفاضة الوطنية ، وكذلك قادت نزهة في «باب الساحة» النساء واقتحمت «نقطة» العدو بالمتفجرات . وكأن الثورة النسوية تحقق وجودها من خلال ضرب مقاومة الاحتلال ، لتبقى المرأة رغم كل الظروف التي تعانيها في علاقتها بالرجل مشدودة إلى مصير المقاومة الوطنية الشعبية .

أما الروايات الثلاث الأخرى فهي لا تنتهي كالتنهاية السابقة ، وإنما تنفتح فيها علاقات المرأة على المأساة والعذاب ، لكونها ضحية لا نجد حلا مرضيا لها في الواقع ، سوى أن تهرب ، أو تتعايش مع القهر والحرمان ، أو تقبل الضياع وانتظار الوأد الذي يفتي الوقت الذي نجد عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» تنتهي إلى الانهزام واليأس وانتظار الوأد ، تهرب «سامية» و«زينة» بطلتا «لم نعد جوارى لكم» ، و«الميراث» إلى أميركا .

حركت سحر خطيفة في «مذكرات امرأة غير واقعية» شخصية عفاف بعواطفها

(1) عباد الشمس ، ص 188 .

(2) باب الساحة ، ص 48 .

ومفاعيلها عبر مراحل حياتية مختلفة منذ طفولتها حتى الثلاثينيات من عمرها . وهي تعيش أوضاع المرأة المهزومة المسكونة بالخوف والإحباط والشعور بالعجز والدونية ، فتلعب تربية المرأة خلال الطفولة الدور الأساس في بناء حياتها كلها⁽¹⁾ . وقد برزت مأساتها من خلال تفاعلها مع مصيرها المأساوي المتحيز في مشكلاتها الرئيسية الكامنة في «عدم قدرتها على ممارسة دورها في مجتمع لا يتقبل شروط هذا الدور وكيفية⁽²⁾» ، فتجدها امرأة مغتربة تعاني الضياع والازدواجية ، مستتلة من الرجل الذي احتزلها في التبعية له منذ ولادتها ؛ فهي ابنة الأستاذ المفتش المحترم ، ثم زوجة الشاجر الطي ، وكان عليها حتى تعيش هذا الانسحاب أن تلغي إنسانيتها . فتعزز بالانتماء إلى الذكورة ، وتسعد بها ، وتلتزم بالقرارات الداعية إلى الخسنة والرياسة والبقاء الذات وابتناء الشاؤلات ، والتساهل في الشلاشي والاعترا ب ، وأن تكون جسداً وحادمة ، بما يعنى من أزمته وإحساسها المفرط بذاتيتها المعذبة .

ولا قلت إلا أن التمرد على السياق الحريمي المتداول ، بوصفها امرأة مختلفة ، لتجد علاقاتها بالأشياء أكثر حميمية من علاقاتها باليشر الذين وصفوها بـ «البنات الهوائية» . نقىض الاحترام ، والخنقة : لا هي ذكر ولا هي أنثى⁽³⁾ . واستلمت حريتها الكاملة حينما وجدت نفسها زوجة لرجل أعطت له في السر : أنها لا تحبه ، وامترحمته أن يعتفها لوجه الله ، لكنه استغلها بأنانيته معقداً عقدها التي كشفت ضياعها اجتماعياً ونفسياً ، وتردداتها بين التمرد والانصياع .

أحياناً تنص بطريقتها الخاصة ، غير مهالبة باختناقات الآخرين من تصرفاتها ، فتجد نفسها الأقوى : لأنها تمتلك «سمعتهم» . وهذه «السمعة» منبع القوة والضعف في العلاقة بهم هي التي جعلتها متمردة على الطريقة «الرومانسية السلبية المحبوسة⁽⁴⁾» ، الناتجة عن وعي انتقامي لا وعي جذري ثقافي على اعتبار أن هذه

(1) جليل نراج ونخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 174 .

(2) بشيرة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ، ص 130 ، 228 . وانظر دراستها المفصلة عن

هذه الرواية : سحر خليفة وامرأة غير واقعية ، مجلة الموقف الأدبي ، العددان 212 و 217 ، كانون أول

1988 - كانون الثاني 1989 ، ص 31-41 .

(3) تيماء عبد الهادي : فاذبح المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 79 .

الرواية تميل إلى سيرة الكاتبة نفسها في ظل المعاناة من الزواج⁽¹⁾ على وجه الخصوص ، مما يجعل البطلنة غير واقعية مسكونة بالعقد المركبة الناتجة عن اضطهاد الأنوثة ، ليصير العالم «موطناً لعدم الأمان»⁽²⁾ في حياتها .

ونتيجة لعدد الأخطاء والقيود الذكورية التي أرستها ، تنصور نفسها أحياناً مجرمة أو مجنونة ، تحاول أن تنتقم بطرق عديدة من الزواج ، والطفولة ، واجتماع ، والطبيعة ، والخيال ، والواقع . ، إذ مشكلتها الكبرى أنها أرادت أن تكون إنسان حرة مستتفة بوعيتها الراض للخنوع والاستسلام السائد في قطاع الحرم ! ولم تصل إلى ذلك ، لأنها وجدت الأزيمة التي عاشتها تكرر ، من خلال الحفاظ على السمعة ، الاستلاب والعقد والاضطهاد والدونية ، فكانت الواقع الذكوري الذي عاشت فيه مبنياً على حضاري ، لا يقدر أن يوفر للمرأة شروط الحياة الحقيقية المناقضة للنشؤ والتبعية .

أدركت في زمن الطفولة أن الفرق شاسع بين الأنثى /المصيبة والذكر/الذكور في عجلة النشوء الاجتماعي . فتذيلت للذكر «حتى سئمت وأطلقت انفجاراً»⁽³⁾ ، فرفضت الانصياع لمن يقول «كولونيا» من «زيبية» غلب الحظ ، فتجعل صاحبها في سياق العادات والتقاليد فوق كل النساء المصائب ، لتجسد المرأة رمزاً في العفاجة التي تزيها السكاكين ، لأنها رمز «التجويقات» الجسدية الضعيفة ! فتصير ضحية . إلى حد أن تغدو سلعة تباع بأية طريقة لأي زوج يخطبها أو يشتريها . بعيداً عن مشاعر الحب والوفاء ! لأن الحب «فاجعة وفضيحة ومأساة يتحدثون عنها يشفاه مقبولة ملوثة مصرورة»⁽⁴⁾ . والمرأة المحبة «وقحة» و«رذيلة» ، تستحق الضرب ، والسجن ، والموت .

لذلك تصاب عفاف بمرض الرعب من الحب بوصفها أُنثى ، فتلغي أنوثتها ، بقمع ملامح جمالها ، فترتب شعرها كالقرعاء ، وتغشي بخطوات عسكرية متصينة .

(1) انظر عن معاناة سحر خليفة من زوجها - فيصل مراح وآخرون - أفق التحولات في الرواية العربية

(شهادة سحر خليفة) ص 137-179 ، يوسف خيمرة : حوار مع سحر خليفة ، ص 179-180 .

(2) سحر خليفة : مذكرة امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، 1986 ، ص 34

(3) نفسه ، ص 9 .

(4) نفسه ، ص 22 .

وتشكر بأن تعيش راحة ، لا تقترب من الرجل المسبب للوقاحة والقتل . ثم تجد نفسها مجبرة على الحب ذات مساء ، فتضع يدها بيد صبي ، لكنه يصددها عندما تناديه «ولدا» . فيرد عليها عابسا بأنه «رجل» ، على اعتبار أن الرجولة تعني الوجود العابسة التي تعلم الأطفال أن يكونوا رجالا قسا .

ثم تحب رساما عجولا ، فتجد الحب معه سمعة مضمنة في حياتها . ولا يلبث هذا الحب أن يتحول إلى جريمة ، فيما أن يضبط والدها رسالة عاطفية معها ، حتى يدفعها عقابا إلى أحضان زوج بدون موافقتها ، لتعيش معاناة القهر جسدا ونفسا . والحلم بالهروب من الرجال ، فائلة لهم : «أنا لا أنخطف ، أنا حرة ، مفهوم؟ أنا حرة»⁽¹⁾ . ردا على معاناة انخطافها واضطهادها بعد أن أرغمت لتكون زوجة تاجر «مجرم» لم تحبه ، ولم تتجاوز نظراته إليها نظراته إلى بضاعة رابحة ، كما كانت نظرة أهلها إليه على اعتبار أنه فرصة ثينة ، فطوحوها إلى فراشه بحجة الخوف من «الوقاحة» وبنت الناس المحترمين وحظ البنت وبخت البنت⁽²⁾ ، «ما جسد ضبايعها ، وجنونها»⁽³⁾ !

وأجمالا فإن أبرز معالم حياة هذه المرأة غير الواقعية قبل زواجها لتتلخص في :
 ❖ التمرد على البيئة التي تعطر ببول الذكر ، لتبدو «بنت وفحة لدرجة لا تلاق .
 نعتوني بكل ما هو غير جميل . لا حقوني بنظرات الاستنكار وعبارات التسخيف والتسفيه»⁽³⁾ .

❖ حوض مقامرة الحب مع الآخر المختلف عن البيئة والتمادي في هذا الحب رومانسيا ، على الرغم من التحذير التي تصل إلى حد القتل ، وكانت النتيجة معاقبتها بالزواج التقليدي .

❖ رفض الانتماء إلى الأفكار الاشتراكية ، معللة أنها تنتمي إلى معسكر تحرير ذاتها بوصفها امرأة مضطهدة قبل أن تحرر المعسكرين الشرقي والغربي ، حيث تقول لصديقتها اليسارية نوال : «من ينفذني أنا؟ وهل باستطاعة الفريق أن ينفذ»⁽⁴⁾ .

(1) نفسه ، ص 37 .

(2) نفسه ، ص 38 .

(3) نفسه ، ص 55-65 .

(4) نفسه ، ص 51-53 .

❖ الانعزال الاجتماعي والثقافي ومحاولة التعبير عن العالم المشوه الذي تعيش فيه عن طريق الرسم : «سمعتهم يستغيثوني ويستغيثون انحرافي وشذوذي وأنا مختبئة خلف قطع العفش الموروبة أصورهم بأشكال هولامية وأخرى وحشية ، وألمستهم تتدلى حتى عورتهم ، وأذرعهم طويلة كالجبال ، وأماهم تفتح وطبخ ويتات...» .

❖ التعاطف مع النساء المعانيات من الظلم الاجتماعي والسنة الناس ، كما بدأ هذا واضحاً من خلال تعاطفها مع زميلة دراستها رغدة المعلق المتعبية من الفقر والشفاء والمرض ، وتعاطفها مع «حنان» وأرملة الشهيد ، الجميلتين المتهمتين بالعشق والوقاحة .

❖ تصنيف الرجل في موقع العداء ابتداء من أبيها الذي يصفها بالهوائية والوقاحة ، ومروراً بأخوتها الأشاوس الذين يشبهون عطر الكولونيا ، وانتهاء بالرجال المفضيدين لزوجاتهم . ولم يمنعها هذا من إقامة علاقة عاطفية مع الآخر تحديداً للبيئة التي تحرم الحب ، كعلاقتها مع «الولد الأهل» والرسام «الحجول» .

من خلال هذه المحاور الرئيسة يمكن وصف الحالة غير الواقعية للمرأة المغتربة عن الواقع المشوه ، بأنها اغتراب يدفع إلى العصيان الاجتماعي ، والرغبة في التمتع اجتماعياً ، ومحاولة الانعزال ، مع رفض الانتماء إلى معظم ما ينتجه المجتمع الذكوري ، وهنا تنكسر ثورة المرأة في مواجهة التقاليد الاجتماعية الواقعية ، ولا يستطيع أن يكتشف سلبية الواقع سوى الإنسان الفنان صاحب الشغافية والثقافة الواعية ، وهذا ما يميز مهمة امرأة عن أخرى ، ورجل عن آخر ، لتبدو مثل هذه الثورة النسوية ضرورة ثقافية في مواجهة واقع غير ثقافي ، أو صياغة إنسانية ضد واقع غير إنساني ، وبالتالي تغدو قضية عفاف الخاصة قضية اضطهاد المرأة عموماً في مجتمع غير حضاري ، وليس صحيحاً أن نعدّها مشكلة خاصة انطوائية ، مع كون عفاف ،

أيضا ، سلبية في ذاتها لعدم قدرتها على قهر اغترابها⁽¹¹⁾ . لكننا مع رؤية الكاتبة التي ترفض المجتمع الذي يتغاضى عن أخطاء الذكر ، على طريقة «الديك يكبس كل الدجاجات ويعود إلى بيته حفيضا نظيفا»⁽¹²⁾ ، وهي المقابل بضطهد المرأة من أجل رسالة عاطفية .

وأنتج ما في الواقع من استلاب أن تحير المرأة على العيش مع زوج يقتصبها ويضربها ؛ ويبقى سائرها الوحيد ضمن قيم تكريس عبودية المرأة لزوجها ، مثلما أجبرت إحدى النساء على العودة إلى بيت زوجها ، هذا ما سمعته عفاف من «أم وليد» عندما حكّت لها حكاية المرأة التي أفضت زوجها وعادت إلى خيمة والدها ورفضت كل وساطة ؛ «شيخ القبيلة أشار على والدها مشورة ففعلها ، أمر النسوة أن يخلعن عنها ثيابها ، ويلبسنها عباءة . ثم ناداهن حيث يجلس هو وتشيخ القبيلة والزوج ، وفجأة نزع التوالد عنها العباءة ، فهرعت من توهانحو زوجها ، وهي تستجير به «استرني يا مستور ، استرني يا مستور»⁽¹³⁾ . فأيّة سخرية يعيشها هذا الواقع المتناقض المضطهد للمرأة إلى حد تشيئها ؟!



في زمن الزوج تعيش عفاف في دولة خليجية حياة الرعب والحصار والاغتراب ، ولا تألف في واقعها إلا قسوتها ، ومراتها ، والتلصص على أسرار الناس بمراقبة ملاسهم المشورة على حبال الغسيل فهي تعاني من قهر زوجها وضربه لها ، تبرز

(11) تقول بلينة شعبان عن هذه رواية «مذكرات امرأة قير واقعية» : «إنها رواية مقاومة ، مقاومة المرأة لواقع ورثته دون أن ترتقب لنفسها ، ولكن دون أن تستطيع تجاوزه أيضا فثبتت برفق بين العالم الذي أرثته لنفسها والعالم الذي فرض عليها . بين الحلم والواقع ، فتقتضي العسر مونا بطيئا تعمل في داخلها مشاعر الحب والحلم والحياة دون أن تستطيع تحقيق ذاتها» . سحر خليفة «امرأة غير واقعية» ، مجلة الموقف الأدبي ، ص 77 . وتقول فصحاء عبد الهادي : «المؤكد أن عفاف لا تغفل ثودجا جانب» . بل هي نموذج لشخصيات قلواني يعانين الوضع نفسه : ويحاولن الصمود ويقهرن ، ويواصلن قهرهن ويغتربن ، ويحاولن الخروج من هذا الاغتراب ، فلم لم تحاول عفاف ألا تلقي مع الجماعة هي محاولة لقهر اغترابها؟! فصحاء عبد الهادي : «فأخذ المرأة البطل في الرواية الفلسطينية» ، ص 77-78 .

(2) مذكرات امرأة قير واقعية ، ص 37 .

(3) نفسه ، ص 16-17 .

عشاء الحمراء من أثر الوسكي - ماضعاً الشتائم ، ومرددًا في وجهها : « مجنونة » و « تبسة » . ولا فذلك إلا أن تستجبر بالصمت وتثبيل المريض لتتخلص منه ، بل تقايرس في لحظة مجنونة قتل جنينها في أحشائها ، لتغدو بفعلتها هذه عقيماً . ولا ينبغي أمامها سوى تخيل جرعة قتله ، أو خيائه لطمع شرقه الواهي ؛ إذ تجده السنوات العشر التي عاشتها معه محيطاً ماؤه القهر والاعتراب ، تغرق فيه لوحدها ، وتأمل بقارب نجاة فيه « رجل له صوت هادئ وعينان متفهمتان (. . .) » نيرة أليفة لا أثر فيها للتسلط أو السطة⁽¹⁾ .

ونتيجة لوجود تراكمات عدة عقّدت حياتها ، وجعلتها تقترب إلى درجة الجنون المسكون بالكبت والاضطهاد والعزلة ، فإن أبرز العناصر التي جعلت علاقتها بزوجها مقطوعة هي :

❖ أخلاق الزوج السيئة وتصرفاته الاضطهادية ، وتعذيبه لها بعد أن انتقلت صورة : « قوية عنيدة هوائية شاذة مجنونة⁽²⁾ » من أهلها إليه ، يضاف إلى ذلك أنه « نشأ على دلال الذكر بين طائور الإناث . وكان كل ما يطلبه يعطى له ويباح ، عا في ذلك شعر أخواته الذي كان يشده حتى تتكوم الحصل في قبضته⁽³⁾ » .

❖ العزلة المكانية في الصحراء ضاعفت من مأساتها ، حيث وجدت نفسها بلا حياة ولا أهل ولا زوج ولا معارف ولا أصدقاء ، تقول : « لا ملامح بلد ألفها أو ألف له لهجة أهلها . كل شيء غريب وكل شيء بعيد ، وأنا في الداخل دودة قز في شرنقة⁽⁴⁾ » .

❖ انتحون إلى امرأة عقيم ، فصارت مجرد بضاعة يمكن الاستغناء عنها في أية لحظة ، لأن المرأة العقيم لن تكتسب الاحترام الاجتماعي مهما حاولت .

❖ غياب الحب والفن والقراءة من حياتها ، فهي قبل زواجها أحبت ورسمت وقرأت ، ولم تعد بعد الزواج قادرة على ممارسة هذه الأشياء ، لذلك لم يوجد في حياتها بعد الزواج سوى امرأة ترى فيها وجهها ، وعقّة تحاورها ، وجارة تبثها

(1) نفسه ، ص 16 .

(2) نفسه ، ص 58 .

(3) نفسه ، ص 48 .

(4) نفسه ، ص 44 .

أحزانها ، وببت تشتغل فيه خادمة .

❖ المرض النفسي : تخبرنا عفاف أنها قدت مريضة نفسياً بسبب العزلة والزوج ، مما أوصلها إلى درجة الجنون ، والخوف من الانفلاق وحيدة في عالم ممتلئ بالقيود أتى ذهبت .

❖ محاولة التمثيل لتعيش بالطريقة الواقعية ، أي بممارسة ساليب الخنوع ، والرضى ، وكشف معاسن الزوج ، وحمد الله على السيرة ، وعقاب الذات بعقد الدتب ، وترميم النفس ، وخدمة الزوج المغمود في سيرته كاسمه «محمودة» ، والحرص على أن تكون عفيفة كاسمها «عفاف» ، وعلى هذا النحو لم يبق أمامها إلا الطريق الواقعية ؛ طريق «الرضى بالواقع والتأقلم معه وفيه ، والانخراط في مسالكه لدرجة الاستهاد في سبيله»⁽¹⁾ ، فتصير حرمة .



تطلق عفاف وحيدة عائدة إلى فلسطين مروراً بالأردن ، حيث تشتغل صديقة بحبيب صباها (الرسام الخجول) . فبعود الحب يجهدا إلى حد تتصور أنها وصلت أخيراً إلى ما كانت تبحث عنه ، لكن العلاقة تنقطع بينهما ، إذ تبين لها أن ازدواجي ، لا يريد أن يصحح بزوجه ، ولا يريد أن يضربها من بين يديه بادعاء حبها ، فيبدو مثل رجال كثيرين يعيشون ازدواجية الزوجة المعلقة ، والعفيفة السرية ، ولكن منهما موصفاتهما المحببة . إذ الزوجة مغمضة لها البيت والأولاد والعلاقات الاجتماعية ، والعفيفة متحررة متففة مضحية بجدها سهلة النوال . ولأنها لا تستطيع أن تتواءم مع ازدواجيته ، ينقلب أملها رأساً على عقب ، فتدرك أن العلاقة بينهما خطأ ، لأنها لن تقبل أن تكون المرأة السرية في حياة رجل له أخرى معلنة وفي اللوحة الأخيرة من الرواية نجد مستقبل عفاف يائساً انفلاقاً من الماضي والخاص المأساويين ، فحياة أية امرأة مطلقة في الحاضر مثار لزويعه من الاتهامات بالوقاحة على ألسنة نساء بنهش الظهور ؛ إذ تستعيد اتهاماتهم لحنان والمرأة الأرملة الجميلتين ، حيث صورتنا على أنهما التقيا ليلاً بمشاقهما في مغارة منزوية ، تنف عفاف أمام بابها المسدود بالأسلاك والحجارة ، فتذكر الاتهامات التي وجهت إلى الأرملة ، «صغيرة وجميلة ، وبدون رجل ولا وظيفة ، كانت مثلي تقف أمام باب

(1) نفسه ، ص 65 .

المغارة⁽¹⁾ . ومع هذه النهاية الكثيرة تتوقع عفاف أن تروى حكايات عن لقاءاتها مع عشاق في المغارة نفسها ، وحينها لن ينفع أن تعود إلى ماضيها فتحارب أثرتها ، بل سيبقى تضرع دوماً من الناحية النفسية أن ثوبها الجميل ليس أكثر من كفن ، وأن جسمها الطويل سيحبل منها قريسة لرجل يتواقع معها فينتهي أمرها إلى المقبرة⁽²⁾ !



إن «مذكرات امرأة غير واقعية» نوح بإشكاليات المرأة «المتشقة الضائعة»⁽³⁾ الضحية الباحثة عن هويتها في الواقع الاجتماعي ، ولعل العامل الحاسم الذي يجعل هذه الرواية خالصة لقضية المرأة هو كونها كتبت بصيغة المذكرات أو السيرة الذاتية لامرأة مختلفة عن الحرم ، لذلك تأتي العلاقة بين الذات والآخر في الرمكائية المخذدة ملونة بتطور رؤية بطلة الرواية لهذا العالم الكابوسي الذي يشوه خريطة حياة المرأة بفعل تشوه القيم والعادات والتقاليد التي تليخ الناس عن إنسانيتهم وتحولهم إلى وحوش ينهش بعضهم بعضاً ، وتكون المرأة في كل الأحوال هي كبش الغداء لأنها الأضعف ، والقريبة الأسهل للاصطياد . والقتل هو الأخذ المرعب الذي يجعل العلاقة جائرة عندما تقتل المرأة بريئة بنهمة النورط في العلاقات غير الشرعية ، وفي المقابل يبقى دور الرجل مثل دور الديك يكبس كل المدجاجات ويعود إلى بيته نظيفاً من أي عار ، مقتحراً بـ «بحلوله» . وكل هذا لأن المرأة تعد بالنسبة له «سمعته» التي تلونه بالوحل ، ولا يغسل هذا الوحل إلا قتلها؟!

أنتجت الرواية صوراً سلبية للآخر/ البيئة ، والرجل ، والمرأة المشبعة بوحي الذكورة ونهزاستها . ليصبح الأب والأم والأخوة والزوج ، والجيران ، والحبیب ، والأمكنة .. أدوات تقمع النساء غير الواقعيات الباحثات عن حريتهن لشجعهن واقعيات مستسلمات مستكينات . وبالتالي تظهر شخصية المرأة / عفاف قلقة ازدواجية «تتدفع في حركتها تارة وتتغلق على نفسها تارة أخرى ، تتمرد حيناً وتحاول أن تصارع ، ولكنها تستسلم لقدرها ، وتراجع عن الصراع معظم الأحيان»⁽⁴⁾ .

وإذا اعتبرنا هذه الرواية تتشكل من خلال منظور نسوي ضيق في رؤيتها للعالم ،

(1) نقشه ص 150 .

(2) حسان رشيد شامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 164-167 .

(3) فحاء عبد الهادي : عافج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 71 .

وتشجعها تجاه الذكورة ، فإنها لا بد أن تعد رواية تستحق التحية من وجهة نظر القراءة النسوية ، لكونها تقدم رؤية فكرية نسوية واضحة في قراءة واقع المرأة المستلب في عالم التخلف والجمود والظلم الاجتماعي ، فالرواية رؤية نسوية تقدم المرأة المقهورة التي تعاني الاستلاب الفكري والثقافي والروحي بين جدران سميكة من القيم والتقاليد والمفاهيم غير الحضارية التي تؤمن بالتمييز الجنسي ، وتطارد الأنثى بالعيب والحرام والتقاليد القمعية ، فتسحق في إلغائها ، فتغدو الحرية مستلبة ، والإرادة مجهزة ، والإنسانية محبطة ، والأنثوية مسحوقة منعزلة ، لذلك كله تعد سحر خليفة في هذه الرواية كاتبة لأفضل رواياتها ، من وجهة نظر سلمى الجبوسي ، في التعبير عن تخرج المرأة للتخلص من القيود المفروضة عليها ، ومن القيم المتغلغلة في أعماقها⁽¹⁾ . وسحر خليفة هنا تؤكد على «أن النضال الاجتماعي لا يقل أهمية عن النضال السياسي» وتلاهما يجب أن يسيرا معا لتحقيق التحرر الشامل للأرض والإنسان⁽²⁾ . ومن هذه الناحية يمكن إيجاد صلة عسيقة بين المرأة المضطهدة المقهورة ، وبين الوطن المضطهد المقهور ، كما ذكرنا في البداية!!

وإن كانت سحر خليفة نهبت إلى أن هوية المرأة الحقيقية تعني ثقافة إنسانية حرة ، فإن هذه الهوية تبقى غير متحققة بفعل المجتمع الغول المترصده للمرأة من جهة ، وبفعل محدودية المرأة في الإنتاج والعمل المستقل من جهة أخرى وبالتالي فإن هوية المرأة مسئلة في كل أحوالها ، فكيف يمكن التحرر من هذا الاستلاب؟ هل يكون بفتح الحوار مع الآخر كما في رواية «لم تعد جوارى لكم»؟ ألم يكون بالهروب من الواقع الغول إلى أميركا أرض التحرر ، كما حدث في «الميراث»؟



تختار سحر خليفة في روايتها «لم تعد جوارى لكم» مكتبة «الفكر الحديث» لإدارة الحوار والعلاقات بين شخصيات متعددة تنتمي إلى عوالم ثقافية واجتماعية

(1) سلمى الجبوسي : مرشحة الأديب الفلسطيني للعصر الحج 2 ، ص 66 .

(2) عقاب أم غضب : مذكرات امرأة غير واقعية ، كتاب شئون المرأة ، نابلس ، ج 6 ، كانون أول 1991 .

وفكرية واقتصادية متنوعة ، تتقابل في سبيل في طليقتين متناقضتين ، الطبقة البورجوازية التي ولدت فيها شخصيات سامية وإيفيت ونسرين وفاروق وشكري وبشار ، والطبقة الكادحة التي انتمت إليها شخصيات عبد الرحمن ومحميرة ومهيى وريبع . ومن خلال تداخل العلاقات بين هذه الشخصيات فيما بينها تبرز قضية حرية المرأة وعلاقتها الجنسية والعاطفية بالآخر والبيئة ، فتجسّد الرواية مجسدة لعددية الأصوات الحوارية المسكونة بالأفكار والسرعات الأيديولوجية الجادة والساخرة ، الأمر الذي يجعل اللغة مشبعة بالأفكار الحديثة ، وتناقضاتها ، وفي الوقت نفسه لجأت الكاتبة إلى حبس شخصياتها النسوية جميعها في ظروف ومواقف لا حلول لها⁽¹⁾ .

ولأن مجمل الشخصيات من المثقفين وأشباههم وأدعياء الثقافة ، فإن الكاتبة تسخر من هؤلاء ، حيث أهواؤهم التنظيرية التلقيفية تتلاعب بهم في قضايا إشكالية كثيرة منها : حرية المرأة ، والحب ، والجنس ، والشرف ، والزواج ، والفن ، والاشتراكية ، والجنس ، والصراع الطبقي ، والعلاقة بالغرب . . . وهنا يجسد الحوار في هذه الرواية العلامة السردية الأكثر بروزاً ، والأجدر في تقوية العلاقات المشوهة التي تنشأ في بيئة الضريعة الثقافية المتدنية بالسلبات من وجهة نظر السرد على وجه العموم .

وكي تتمكن من صبغة رؤى الرواية فيما يخص إشكالية المرأة وعلاقتها بالآخر ، يجدر بنا أن نتعرف على أهم العلامات المميزة للشخصيات المتمثلة الواعية الجاهزة في الرواية لمعرفة الدوافع وراء إنتاج الرؤى التي تنبأها هذه الشخصيات في السرد انطلاقاً من رؤية الكاتبة إلى واقع المثقفين من خلال أربع علاقات مشوهة ، هي : هروب سامية البورجوازية من حبيبها الكادح الاشتراكي عبد الرحمن الميثقوني بعد مبعثه ، ثم زواجها من آخر ثري لا تحبه ، ثم عودتها إلى حبيبها بعد موت زوجها ، لتعود وتهرب منه بعد أن يسجن للمرة الثانية ، مما يشير إلى سلبية الموقف البورجوازي الساكن داخلها وإن كانت مثقفة . وهروب إيفيت من حياتها الزوجية لغياب الحب من حياتها مع زوجها التاجر لتتعلق بفاروق البورجوازي الانتهازي صياد النساء ، ثم تفتش علاقتها به ، لتعود إلى زوجها بعد أن تخسر طفلها عرقاً مما يدل على سذاجة تحرر المرأة البورجوازية السطحية في الحب والجنس . وانقصال المعلمة

(1) فيصل دواج وأخرون : ألق التحولات في الرواية العربية ، ص 158

سعبيرة عن خطيبها وحبيبها الذي صرفت عليه دم قلبها ومناوات من عمرها كي يتخصص في طب الأطفال بالجنس : فحصلت ججوده بتخليه عنها لصالح امرأة إنجليزية تقراء ، ولا مقارنة هنا بين المرأة الغربية والمرأة الشرقية في ميزان الرجل الشرقي ، حيث قيل كفة ميزان الغربية لأنها متحررة في علاقاتها الجنسية ، ورفض الغثاة سهى الزواج من الصيدلي بشار الذي أقامت معه علاقة جنسية ، لاعتقادها بالتناقض بين الفن والزواج .

في هذه العلاقات تشكل بنية الرواية في زمنية لا تزيد عن ثلاثة أشهر ، كانت كافية لتوليد انجازات عديدة عرت ريف الواقع الثقافي ، وأيضاً أبرزت عبثية امرأة عندما تقرر التحجر بطريقتها الفردية غير المراعية لظروف الحياة الاجتماعية من حولها ، لتتكبر في النهاية صور المرأة الضحية غير الآمنة أو المستقرة ، حيث سهى ضحية لمخدرات والشيق ، وسعبيرة ضحية للمسافة بينها وبين الإنجليز الشغراء ، وإيفيت ضحية لبطرها وغرافيتها الجنسية ، وسامية ضحية لانهزاميتها .

فسامية ، صاحبة المكتبة ، أرملة جميلة غنية ، في أوائل الأربعينيات من عمرها . مثقفة ، غامضة ، مكتئبة ، وهي قبل عشر سنوات من أحداث الرواية ، تخفت عن حبيبها الرسام عبد الرحمن الميثاقني بعد أن سجنته السلطة . وتزوجت ثريا فلسطينياً مغرباً وأميركا ، أورتها أمواله . ثم تعود قبيل عام 1966 إلى مدينة رام الله بفلسطين ، لتستثمر أموالها في إنشاء مكتبة «الفكر الحديث» ، ومع هذه العودة تعود إلى ذكريات حبها ، لعدم تقاؤها بعد الرحمن خلال المعرض الفني الذي أقيم لنوحاته في مكتبته مثارا لتوحيد حياة جديدة بينهما قائمة على البصائر بين الماضي الحميم المثرى بالعلاقة العاطفية والحاضر اليائس الخالي من الحب ، بحثا عن العلاقة الجديدة الممكنة بينهما مستقبلا ، خاصة أنهما يرتقيان في أحضان الذكريات ليسترجعا الغد . وبعد موجات المواجهة بينهما يشمران بالحلم والدفء ، فتعود العلاقة إلى مجازيتها ، ولا يفسدها إلا سوء فهم سامية بوجود علاقة عاطفية بين سهى وعبد الرحمن ، فتهرب إلى أميركا للمرة الثانية بعد أن يسجن عبد الرحمن ، متخفية عن شعارات الانتظار ، ومكررة الخطأ نفسه .

ومع سامية تعبت أختها الصغرى نسرين ، الجميلة الحاملة إلى درجة السذاجة ، حياة هامشية غير مرغوبة في الوطن بعد أن جربت الحياة المتحررة في أميركا ، إذ أصبح من المتعارف عليها أن تعيش في بيثة ، تصفها بقولها : «تعيسة وكثيرة . الناس

هنا مليونون وكثيرو التأفف . ووضع المرأة هنا مضحك ومقرف⁽¹⁾ . لذلك تنتظر أية فرصة للعودة إلى أميركا ، وهذا ما يتحقق لها في نهاية الرواية .

وتعد شخصية إيفيت ، الجميلة ، ابنة الناجح الكبير المخروجة من الناجر شبه المثقف سكيري ، شخصية نامية اتصفت بالسذاجة والسطحية ، نهتم بشعرها وملايسها بطريقة مبالغ فيها ، وتشعر بأنها مغبوبة مع زوجها الذي لا يقدر جمالها ، كما قدره «فاروق» الذي استغلها جنسيا بلغة مبتذلة بالعواطف والمشاعر ، ودفعها إلى أن تنظف نفسها بثقافة جنسية مشوهة ، تدعوها إلى التمسك السليبي على القيم الأسرية ، فتصير ضحية ساذجة لفاروق .

أما سميرة ، في السادسة والعشرين من عمرها ، فهي فتاة مثقفة ذكية محدودة الجمال ، خفيفة الظل ، من أسرة فقيرة ، وحاصلة على شهادة اللغة الإنجليزية من الجامعة الأمريكية ببيروت ، وتعمل معلمة في إحدى مدارس «رام الله» ، وتنتمي إلى الاشتراكية التي تقحمها في حواراتها مع الآخر الجوازوي بطريقة متحمسة ساخرة . وهي ترى أنها لن تتزوج إلا رجلا يناسبها قلبا وقالباً ، وألا تنجب أكثر من طفلين ، مخالفة بذلك طريقة أمها التي تزوجت في الثانية عشرة من عمرها بلا حب ، وأنجبت عشرة أطفال لبيئة تنظر إلى المرأة على أساس أنها مجرد أنثى محتقة . وتتوثق في نهاية الرواية علاقتها كاشتراكية بعدد الرحمن الاشتراكي السجين كأستاذ لها بعد أن تخلى عنه الآخرون ، حيث يمسى تغريدهما (أفكارهما) النعمة الثقافية الرؤيوية التي تعاطفت معها الكاتبة .

وعلى الطرف النقيض تشكل سهى بركات ، الرسامة الموهوبة ، الجميلة ، امرأة ذات نفسية غريبة ، بعد أن نشأت في أسرة مدققة الفقر ، مشوهة بأب سكير يضرب أمها ، وأم قضت أيامها في خدمة الأغنياء ، وهي تعلمت الفن لتشق الحياة بحرية بوهيمية فوضوية غير مبالية ، فيها شذوذ وتعاطي الخدراات ، ومشهود مضاجعة الأقوياء ، على اعتبار أن هذه المضاجعة من حقها ما دام للرجل الحق في أن يشتهي المرأة ومضاجعتها أنثى شاء . لذلك لا تشعر بالخجل من تصرفاتها . وقد شكلت حكايتها مع «بشارة» مثارا لتصدد العلاقات بين المثقفين في الرواية ، خاصة أنها تعترف بكونها تتمتع مع بشار جنسيا في صياغة الشهوة ، مقابل أنها تعده مسخا من

(1) سحر خليفة : لم تعد جوازي لكم ، دار الآداب ، بيروت ، 1988 ، ص 49 .

القناع البشري ، مدعية أن البيئة العربية فلا تحتوي إلا رجالا يحلمون بأنثى يحيلن وطلدن ، ويحشون ورق العنب⁽¹⁾ . وهذا تعلن أنها غدت الآن على حساب عبودية الرجل ، لأن عبودية الفن تقودها إلى الحرية ؛ في حين تقودها عبودية الرجل إلى المذلة والانكسار . ودائما هي راغبة في الانتحار ، زاعمة أن الموت يوصلها إلى الاندماج بالذات الإلهية المصدر الكلي للجمال .



يمكن تخصيص حركية الرواية من مبدئها إلى منتهىها في العلاقات الست الرئيسة التالية :

- 1- الحب المكسور بين سامية وعبد الرحمن ، وهو يشغل حيزا مهما من خلال استدعاء الماضي في سياق الحاضر بحثا عن إمكانية عودة العلاقة بينهما ، ثم النهاية المكسورة بسبب المرأة .
- 2- العلاقة الجنسية والعاطفية المشوهة بين إيفيت المتزوجة من شكري وفاروق الأعزب الانتهازي ، وما يثقل هذه العلاقة من استغلال الرجل للمرأة بطريقة ثقافية انتهازية توصله إلى جسدها الجميل المشتته ، ثم تحدث النهاية المكسورة الحاملة للأساة موت إيفيت .
- 3- العلاقة الجنسية والعاطفية المشوهة بين سهى وبنار . وما تفضي إليه في بناء بنية سردية جديدة تجعل الرجل ضحية من ضحايا المرأة في سياق العلاقات الجنسية غير الشرعية .
- 4- العلاقة العاطفية المكسورة بين سميرة وربيعة ، بفعل مقارنة ربيع بين المرأة الغربية والمرأة الشرفية ، حيث ينتصر لعلاقته مع المرأة الغربية مهما كانت توضيحات المرأة الشرفية من أجله .
- 5- العلاقة المشاخصة بين المثقف الواعي والسلطة المهيمنة مسلما على حياة الناس والمستعنة لهم ، كما تبذت في العلاقة بين عبد الرحمن الميثلوني والسلطة الأمنية التي اعتقلته وسجنته لعدة سنوات ، ثم اعتقلته في نهاية الرواية .
- 6- العلاقة الأملية الواعية المتباغمة في دائرة الوعي الاشتراكي في نهاية الرواية بين عبد الرحمن الميثلوني وسميرة كمثقفين اشتراكيين مضادين للبرجوازية والسلطة

(1) نفسه ، ص 23

المتصلة لها . وهو الوعي الثقافي الذي تتعاطف معه الكاتبة رغم سلبياته .
وأية علاقة من هذه العلاقات لها طبيعة الكاسر والمكسور باستثناء العلاقة
الأخيرة بين سميرة وعبد الرحمن المكسورين . والمرأة كما تبدو من علاقتها بالآخر
هي الأقوى وإن كانت قوتها مدمرة لها ، حيث سامية تبدو شكليا أقوى من عبد
الرحمن ؛ لأنها تركته مرتين هاربة منه بحجج وأهية ، وسهى رفضت أن تقبل دور
الزوجة الخارية في حياة بشر ، وسميرة رفضت أن تكون ضعيفة أمام ربيع الذي تخلى
عنها ، وإيفيت تخرج من مصيرها المندمور في علاقتها مع فاروق فتعود إلى رشدها ،
ونسرين تبقى حذرة فلا تقسم أية علاقة مع الرجل رغم محاولات فاروق وبشار
اصطيادها .

ومع هذه القوة فإن النساء اللواتي تخلصن من هيمنة الآخر أو من التبعة نه ،
خسرن أشياء كثيرة رغم أنهم حاولن أن يمارسن حريتهن واستقلالهن بطرقهن
الخاصة ، فإن كانت سامية تحررت باستغلال الفرص التجارية والهروب ، فإنها
خسرت حبها وماضيها ومستقبلها العاطفي فكرست حياتها الباردة عاطفيا وجنسيا ،
وإن كانت سهى تحررت جنسيا فإنها خسرت قيمة الزوجة المثالية في المجتمع ؛
وأصبحت مدمنة مخدرات فكرست حياتها المريضة جسديا ونفسيا . وإن كانت سميرة
تحررت فكريا من يؤهام المرأة ، فإنها خسرت تضحيتها من أجل حبها ، فكرست
حياتها الفاشدة عاطفيا . وإن كانت إيفيت عرّدت على سياق الزوجة المهتمة ببيتها
وأولادها وزوجها فإنها خسرت ذاتها وابنتها ، فكرست سداستها وحبستها .

وإذا اعتبرنا الثقافة من الناحية النظرية هي الوعي الذي يجب أن يصوغ العلاقات
التي بين المثقفين ذكورا وإناثا لصنع حياة طليعية اجتماعية ؛ لتكون مثالا جيدا
يحتذى ، فإن ما تنجزه هذه الرواية من علاقات ثقافية يكشف زيف المجتمع الثقافي
الذي ينهار تدريجيا بفعل عوامل كثيرة ، أهمها هيمنة الثقافة الانتهازية التي تجعل
الإنسان عبدا لشهوته بطرق حضارية استهلاكية في ظاهرها ومشوهة في باطنها ، ما
يكشف عن إنسان صياد للفرص التي فتحة هو ذاته وتشبع رغباته الخاصة بغض النظر
عن معاناة الآخر من تصرفاته هذه ، وهنا تتحول أغلب الشخصيات في نهاية
المطاف - من وجهة نظر السرد - إلى نقائص للثقافة الفعلية ، حيث اتفقت الكاتبة
صناعة شخصية فاروق المتشدد بلغة الثقافة الأوروبية السطحية في مظهر انتفاع
وتفاعل حضاريين ، لكنه ليس أفضل من صياد نساء/ «فراريجه» في صيغة

«دوجوان» ، حيث : يعرف كيف يجعل المرأة تحس أنها بطلقة لقصة درامية ، وأنها مظلومة ، وأنها امرأة في يد فحاش (. وأنه) البطل الذي سيخلصها من براثن الألم . ومن أيد قاسية لا تعرف كيف تحافظ على مشاعرها المرهفة : ومن الحرمان العاطفي الذي تعيشه⁽¹⁾ . وكذلك أثقت الكاتبة السورية من شكري «الأجوف» ، وريم «المبسلح» ، وشار «الجسد»



تعد مسيرة الشخصية النسوية الوحيدة الحافظة لتوازنها وأحلامها وواقعيتها وانتمائها المتجدد طبيعيا ، وهي نموذج لشعر المرأة الواعي . وتكاد تنطق معظم الشخصيات الثقافية الأخرى على احترامها . فهي مثل «رفيف» في «عباد الشمس» ترفض إقامة أية علاقة جنسية غير شرعية ، ليس لأنها معتقدة كاذبة لمواطنها أو حاقلة العواطف كما تنهم ، وإنما بسبب وعيها لدورها كأمراة في حياة اجتماعية تكبح الشهوات الجنسية ، لذلك تختصم عن الابتذال والسقوط ، تقول : «ما الذي يمنعني من الرقص في الشارع كما حلي لي؟ ما الذي يمنعني من تقبيل شاب وسيم أجده أمامي فجأة؟» ما الذي يمنعني من الذهاب مع شاب أجده جدابا وشهيدا؟ (.) الوعي ، فأن أعي أن على المرأة أن تظل سلبية في علاقتها مع الرجل ، كي يظل يشعر بأنه سيد الموقف⁽²⁾ . وهذا الوعي من وجهة نظرها هو ما يفرق بين المرأة العذراء المثقفة ، والمرأة البهي التي تسقط إثر غلطة صغيرة . . وقد استطاعت بفعل شهادتها الجامعية أن تكون معلمة مستقلة ماديا ، وأن تفرض احترامها على الآخرين ثقافيا واجتماعيا . وإضافة إلى ذلك حققت وعيا ثقافيا متقدما لخدمة قضايا المرأة ، حيث تؤمن بقضية حرية المرأة وفعاليتها وجودها في الحياة مساوية لدور الرجل ؟ لتقدم في الصور النقدي النسوي ، صبرة عن صور المرأة الجديدة ، أي أنها فتاة جديدة ، فهمت واقعها كأنتى وواقع بلادها السياسي والاجتماعي . واختارت طريقها ، وأخذت تغد السير عليها دون أن تخشى الفشل⁽³⁾ .

عانت مسيرة وضعها اجتماعيا وعاطفيا مأزوما ، حيث تركها ابن عمها ربيع الذي

(1) «فهر» ، ص 10 .

(2) نفسه ، ص 143 .

(3) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 139 .

عقد القران عليها قبل خمس سنوات ، فاستغلها ماديا ليكمل التخصص في طب الأطفال بالإنجلترا ، ثم خاتما بعلاقته الجنسية مع «دوروثي» الإنجليزية ، وما أن عاد إلى الوطن حتى فك ارتباطه بها ليرزوج «دوروثي» . فهو عاد مريضا هزيعا شاحبا بكبد متعبة ويرقان وأنيميا والتهاب لوز ، وهي كان يودها «أن نقول له من أعماق أعماقها : سلامتك . . . ليت المرض أصابني أنا بدلا منك⁽¹⁾» ، وهنا تكمن السخرية الدرامية واضحة بين حبة المرأة الواقعية وبين غدر الرجل السليبي المتعلق بالغشور المشبعة لتزواته .

لم تضعف سميرة بعد أن تركها ربيع ، بل استمرت قوية صاعدة في مواجهة مصيرها الذي رفضت أن تجعله قضية بلوكها الآخرون ، رافضة الهروب من واقعها ، مؤكدة على توازنها ، ومصرة على أن الآخرين هم السليبيون ، وهي ليست مثلهم ، لأنها واعية ، وابتدئية تربية ثقافية اشتراكية . وهذا ما يجعلها تعلن أمام المجموعة أنها لم تعد تريد نقودها التي صرفتها على ربيع ، ولا تريد زوجها ، وقد غدا «مائعاً» و«مليلاً» و«فاسداً» فقد حسابه وكرامته وتهذيبه . وأنها ليست مراعية لتتعلق برجل لم يبق منه إلا صورته . وتنتهي من ذلك كله بالصراخ شاققة أحوال المثقفين الرديئة : «ما هذا؟ ما هذا الجو المرقق؟ أهكذا يعيش المثقفون في هذه البلاد؟ أهذه هي أجواء الثقافة؟ إن كان هذا ما يفعله هؤلاء ، فماذا يفعل الجهلة؟ ماذا يفعل بقية الشعب؟⁽²⁾» .



أنفصحت الرواية عن أزميتين : أزمة علاقة الإنسان المثقف بساريا بالسلطة وبالوضع الاجتماعي المترهل ، وهي أزمة شبه مخفية عن بنية السرد ، وأزمة علاقة المرأة بالرجل ، وبالثقافة ، وهي الأزمة الحاضرة حضورا كلياً . ولأن المرأة في رؤية الكاتبة اختارت المغامرة خارج إطار الحرمة التسلمة ، فإنها في تحررها من سياق الجارية داخل بنية المجتمع الشرقي العربي المسلم عانت من تخطيط وضيق ، فبدت غير قادرة على معرفة الطريق التي توصلها إلى بر الأمان .

فإذا كان الأمان في حياة سامية مع عبد الرحمن الميثلوني ، فإنها أسقطت هذا الخيار عندما عجزت عن انتظار خروجه من السجن ، ورفضت إيقية الحياة الزوجية

(1) لم نجد جواردي لكم ، ص 128 .

(2) نفسه ، ص 161 .

الأسرية بعد أن تزوجت وأنجبت ، فحققت أمانها الأسرية المستقرة ، إلا أنها ثارت على الأسرة قضاة في متاحات التمرد الساذج ، ورفضت سبى الرواج معيار الأمان جملة وتفصيلا فوجدت نفسها موعسا مذمنة ، ورفضت تسريح الشرق كله ، ورفضت سمية أن تعيش الحياة التقليدية التي عاشتها أمها . . . وحالات الرفض هذه بعد ذاتها ليست حلا لمشكلات المرأة ، إذ يجيء البحث عن المبدل في إقامة علاقة أخرى ضرورة اجتماعية لا غنى عنها في حياة أي إنسان مهما كان جنسه ، لذلك جاء التبدل الرجل نفس المكنس لمعاناة المرأة ولأمانة حياتها ؛ فتجد سامية البرودة في زواجها وفي علاقاتها الجنسية الخالية من الحب ، وتجد إيفيت ضياعا مضاعفا من خلال علاقاتها شاروق الانتهازي ، وتجد سبى في الجنس الجوع والحرمان فتتورط في التصرفات الشاذة وتعاطي المخدرات . . .

ولم تجد المرأة في نهاية المطاف إلا المزيد من الضياع والاختراب وضرورة التعاضد مع واقع البرودة والتلاشي ، حيث تعود سبى إلى سوريا لتعالج من الإدمان وأمراضها النفسية ، وتعود إيفيت إلى الاهتمام ببيتها وأميرتها بصورة تقليدية ، وتعود سامية وتسريح إلى أميركا ، حيث الاختراب والبرودة من وجهة نظر سامية التي ستعيش الهم الذكرى ، ولا تبقى سوى سمية تعيش سجن الحياة الاجتماعية ، تغرد مع عبد الرحمن المثلوني سجين السلطة السياسية ، فتشعر معه أن الناس من حولهما لا يفهمون أفكارهما ، ولا يتفاعلون مع لغتهما ، ليبدو العالم من وجهة نظرهما مسكونا بالأدران والأرحال ، يسي فيه الرجل النظيف مسجون سياسي ، والمرأة النظيفة مسجونة اجتماعيا ، ولا يبقى أمامهما إلا أن يغردا بأفكارهما الإنسانية في هذا الواقع المشوه ؛ فسمية تصف عبد الرحمن بالعلم القمعة ، وهو يصفها بالرائعة التي لها نفس نظيفة كعبود النرجس ، وعقل يتألق كالذهب ، وقلب واسع باستطاعته الاحتمال والحب واستيعاب الرحمة . وكأنه لم يبق سليما من الأدران سوى سمية مثلة عن النساء وعبد الرحمن مثالا عن الرجال ، لتنتهي الرواية بهما منفردتين مغردتين بأفكارهما الإنسانية الحضارية ، ما يتسجم مع عنوان الرواية الأصلي الذي وضعت الكاتبة «فلتغرد معاً» ، وبالتالي يغدو المثقفون الآخرون زنادقة ازدواجيين ، بوصفهم فقدوا بالغامرة كرامتهم ، واستحالوا بالوهم والخدعة إلى «مسير مبدد مهذور»⁽¹⁾ .

(1) أمية العلوان - مقالات في الرواية العربية المعاصرة ، عمان ، 1976 ، انظر من 47-50 .

المهم أن هذه الرواية قدمت المرأة التي عانت من الضياع والاختراب في كل نواحيها وأحوالها ، فهي عانت في وضع ربة البيت (إيفيت) ، وفي وضع الحرية المطلقة (سهى) ، وفي وضع المعلمة المثقفة المتزمنة (سميرة) ، وفي وضع البورجوازية المثقفة (سامية) ، وفي وضع الفتاة الصغيرة الحاملة (نسرين) . وقد لعب الرجل دورا حاسما في ضياع المرأة واخترابها ، كما لعبت المرأة نفسها من خلال تخطيطها دورا عميقا في ضياعها واخترابها ، إلى حد أنها أصبحت ضحية سلبية في علاقاتها : فاختارت سهى طريق الضحية لتسبق الجنس وإدمان القدرات ، واختارت إيفيت العلاقات الساذجة في الحب ، واختارت سامية علاقات التردد والزواج التقليدي ، واختارت سميرة الثقة بالآخر دون مبرر . وكلهن بذلك ضحايا للعلاقة بالآخر والعلاقة بالذات .



تعالج رواية «الميراث» مأسى المرأة المتعددة في ظل العائلة الفلسطينية الممتدة التي تعاني قهر الجهل ، والقمع الصهيوني ، واختراب الشخصيات عموما . فبين عالم أميركا المفتوح والاخترابي في الوقت نفسه بالنسبة للشخصيات الفلسطينية التي طردت من فلسطين بعد النكبة إلى المنفى . وبين عالم فلسطين المحتلة التي تحاول فيها بعض المدن قراها أن تستغل بطريقة مشوهة بعد «أوسلو» تتجز سحر خليفة في رواية «الميراث»⁽¹⁾ واقع الأسرة العربية الفلسطينية الممتدة المشوهة في بناها الاجتماعية والوطنية ، فجاءت الرواية «صرخة أخلاقية ووطنية كبيرة»⁽²⁾ ، حيث تبرز صورة «(القضية) في سيارة إسعاف ، والمرأة تطاردها السكاكين الطويلة»⁽³⁾ .

(1) نشرت بعض فصول هذه الرواية بعنوان نساء الظل في مجلة «شئون المرأة» الصادرة بنابلس ، ابتداء من عام 1992 . علما بأن الكاتبة قد كتبت بعض فصولها في بحثها الذي نالت به درجة الدكتوراه من جامعة أبو ياميركا عام 1988 . انظر تفصيلات أخرى : نسرين الشاذلي ، روايات سحر خليفة ، ص 120-155 ، مصطفى عبد الغني : نقد النثاء في الرواية الفلسطينية ، ص 82-92 .

(2) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (فيصل دراج) ، ص 29 .

(3) انظر دراسة نزيه أبو نصال : انتمس الفلسطيني في ميراث سحر خليفة (القضية) في سيارة الإسعاف ، والمرأة تطاردها السكاكين الطويلة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، العدد 16 ، شهر 1997 ، ص 59-63 .

وما دامت الكتابة تحمل هم المرأة تحديدًا ، فإنها في هذه الرواية قدمت مجموعة من النساء اللواتي يعانين أضعاف ما يعانیه الرجال في أية أسرة ، ليبدولنا وضع المرأة مزروعًا بالرجال الذين عملوا على استغلالها واستلابها واضطهادها ، بل ومحاولة قتلها بحجج الشرف والعرض لأنها من المخارم ، في حين نجد بعض هؤلاء الرجال منتهكين لحرمات الآخرين ، إضافة إلى تحول فلسطين بعد «أوسلو» 1993 ، إلى «كعكة» ، يسعى الجميع إلى تفتيشها وابتغالها في ظل بحور الشك والتردي ، وتشردم القيادة وانقسامها ، وتحكم عصابات التحريف بأزواج البشر وأقدار الناس ، فكانت «أوسلو» خدعة كبرى «بتنا بلا حل ولا ثورة» ، صرنا كالغنم بلا راع ، من غير هدف⁽¹⁾ .

تقدم الرواية أربع شخصيات نسوية فلسطينية رئيسة تمثلت الحيز الأكبر في بنية السرد ، وهي :

الأولى : زينة (زنب) حمدان ، في الثلاثين من عمرها ، أمريكية المولد والنشأة ، وتعمل أستاذة تعلم الإنسان في إحدى الجامعات الأمريكية . وهي ابنة أب فلسطيني ، وأم أمريكية ، انفصلا وهي صغيرة السن ، فعاشت مع أبيها ، تسمع منه حكاياته عن فلسطين ، وتشرب أحاديثه عن ضرورة محافظة البيت العربي على عرضها ، وألا تفرط به حتى لا يكون مصيرها القتل . وتذكر أنها في الخامسة عشرة من عمرها حملت في أحشائها جنينًا بطريقة غير شرعية ، وأنها هربت من أبيها إلى جدها الأمريكية (ديورا) التي حمايتها من محاولة قتلها . لم تحب طفلا أعطته لأحد مراكز التبني ، لتواصل تلميذها وكتابة أبحاثها دون أن تقيم أية علاقة عاطفية أو جنسية . وتعود في زمن السرد ، أي بعد خمسة عشر عامًا من هروبها ، إلى جذورها في مدينة «وادي الريحان» بفلسطين لزيارة أبيها على فراش الموت . وتحتل عا شهرت تعرف فيها على جذورها المشوهة ، رواية ما تشاهده من أحداث وأفعال ومصائب وعقد ، ثم تعود إلى أمبركا رافضة أن تأخذ شيئًا من إرثها بعد وفاة أبيها الثري ، واسعة بالعودة إلى الوطن مستقبلًا ، لكن غيبتها بما شاهدته أفقدتها حماسها تجاه جذورها .

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 177

والثانية : نهلة حمدان ، ابنة عم زينة ، وهي معلمة عانت في الخمسين من عمرها ، عملت مدرسة في الكويت ما يقارب ثلاثين عاما ، ساعدت من خلالها في تحسين وضع عائلتها المتكونة من أب وخمسة ذكور ، فساعدت أخوتها على أن يتعلموا في الجامعات حتى أصبح بعضهم مهندسين وعلماء . فهي كفاقت من أجلهم بعد وفاة أمها ، ونسبت نفسها التي تذكرتها بعد أن طردت خلال حرب الخليج ، لتجلس في بيت أبيها عانتا مهملة ، تشعر بالضيق والندم والحيرة . فأخوتها يعيشون مع أولادهم وزوجاتهم ولا يهتمون بها وبرغباتها ، بل إنهم يطالبونها بصرف المزيد من بقايا مدخراتها لأجلهم . وما أن تقرر الانتباه لحالها ، ومستقبلها ، خاصة أنها لم «تدق» طعم الحب والجنس ، كما ذاقه الآخرون ، حتى تعيد أخوتها بقفون عقبة في طريقها ، إذ يرفضون أن تتزوج السمسار «أبي سالم» ، في السبعين من عمره ، وهو المتزوج ولديه أولاد أشرار بعضهم في مثل عمرها . ثم تنحكن في النهاية من ندوق حياة الجنس على سنة الله ورسوله مع هذا السمسار العجوز ، ما يدل على ما وصلت إليه من الابتذال ، رافضة عرض أخيها «كمال» أن تسافر معه إلى «فرانكفورت» بالثانيا لتعيش هناك ، وتتذوق الجنس مع رجال أكثر شبابه .

والثالثة : فيوليت ، نصرانية ، جميلة مثقفة تعزف الموسيقى ، وتعيش مع أمها في بيت مستقل ، وتمتلك صالونا نسائيا . ومشكلتها أنها خدمت جسدا في صياغة من صياغات السهولة النسائية على سبيل الحب لمجموعة من الرجال اعتقدت أنهم مختلفين عن رجال الواقع ، لكنهم كانوا يشغلونها بحكم كويتها «حلاقة» ، وكان آخرهم «فدائي المقاعد الشوه» «مازن حمدان» . ودوما كانت علاقتها بعشاقها الشهوانيين تفشل ، لأنهم يريدونها جسدا مومساجلا ثمن ، لذلك تقرر الرحيل إلى أميركا الحرة ! لتتخلص من العقد الذكورية في حياتها .

والرابعة : فتنة ، جميلة وشبه حمقاء ، تهتم بظهورها كثيرا ، خلفها زوجها الأول لأنها لم تنجب ، ثم تزوجت الشري العجوز محمد حمدان والد زينة العائد من أميركا لتعيش عاقرا في ترائه عدة سنوات . ولما أصبح على فراش الموت ، خافت من إمكانية أن يهرب ثروته من بين يديها ، فزرعت في أحشائها في المشفى جنينا من مثنى يهودي ، وادعت أن حملها على سنة الله ورسوله ، ثم

تنتج ذكرًا يحجب ثلثي الإرث لنفسه ، وتقت خلال ولادته بسبب الانتظار طويلاً على الحاجز الإسرائيلي بين وادي الريحان والقدس « محققة بذلك رمزية الرواية في الوراثة الصهيونية عبر الشرعية لأغلب فلسطين ، فـ «إذا كان ميراث زينة هو الأرض / الوطن ، فإن من يمتلك أغلبية الآن هو كائن إسرائيلي مشوه جاء من نقطة زرع في رحم فلسطينية»⁽¹⁾ وهنا تكمن السخرية الرامزة إلى ضياع فلسطين في التسوية .

تحركت النسوة السابقات في محيط ذكوري ألف حولهن ، وتشكلت العلاقة بين المرأة والرجل تحت عناوين الاضطهاد ، وممارسة الجنس غير الشرعي ، واستناع الرجل الشرقي بعدة نساء ، ومحاوله خروج المرأة من عنوستها بطريقة مشوهة . فنبذ الرواية «مرأة لمصائر فردية متوازنة تنتج العقم أو تستهلكه لا أكثر»⁽²⁾ . يضاف إلى ذلك أن النساء أنفسهن يتحركن بسلبيات ذاتية جعلتهن ضحايا سهوة للأخر الذي طاردهن بالسكاكين .

ما بين الرجال المثقفين بالسلبيات والنساء المضطهدات ، تشكلت علاقات حركية الواقع داخل الرواية في حكايات أشبه بالرحلات ، أبرزها : رحلة زينة بين انفصالها عن أبيها وبحثها عن جنودها ، ورحلة نهلة بين الكويت ووادي الريحان ، ورحلة فيوليت بين واقعا وطموحاتها في الوصول إلى أميركا ، ورحلة فتنة التي تشبه بالميراث حتى موتها . وهكذا فلكل شخصية نسوية رحلة وإرث تبحث عنه وتريدته لنفسها ، وهذه الرحلات تصادم فيما بينها لتنتج رواية نشعرنا بعالم فني متكامل الجساليات ومتناسق الأبعاد على نحو يصوغ حكاية الشعب الفلسطيني في سياق «سخرية سوداء وسعة (. .) تحول البشر إلى مسوخ ، لأنهم حولوا مدورهم تاريخهم إلى مسخ تاريخي»⁽³⁾ .

قصي والد زينة جل حياته في أميركا ، وهو يردد بين الفينة والأخرى : «راجعين للبلاد» ؛ وهذا هي زينة التي عادت إلى البلاد تخرج منها وهي تقول لعمها ما سمعته

(1) نزيه أبو نضال : اللبني الفلسطيني في ميراث سحر خليفة . . ، ص 63 .

(2) فيصل دراج وخرون : ألق التحولات في الرواية الفلسطينية ، (فيصل دراج) ، ص 18 .

(3) نفسه ، ص 22-23 .

من أبيها مرأت كثيرة : ٥ راجعة . راجعة . والله العظيم راجعة^(١) . لكنّها كيف ترجع وهي التي نصف جذورها بطريقة تدفعها إلى الهروب ؟ نصف ما رآته في الواقع مقبرة : «أأكون هنا مثل نهلة ؟ أأكون هنا مثل فيوليت ؟ أأكون العميلة مقبرتي ؟ أأكون هذا ثمن الميراث ؟ وعدت أدون في أوراقي أن الأفراد في عائلتي مجرد زردات مفروطة في سلسلة أصداءها القهر^(٢) » .

تشكل الرواية من منظور «زينة» ذات الثوبية الأمريكية المفتوحة التي اندمجت فيها عدة ثقافات . الفلسطينية والعربية والإسلامية والمسيحية والأمريكية ، يضاف إلى ذلك أنها تروي حكايات نهلة وفيرليت وفتة . . فنعرف منها أن الإشكالية الأولى التي تواجه العربي في أمريكا هي حماية ذاته من التورط في علاقات جنسية غير مشروعة ، وأن هذه الإشكالية غير المطروحة على مستوى الذكور تصبح كارثة على مستوى الإناث ، وخاصة عندما تحمل البنت جنيها غير شرعي ، فيلحق العار الرجل المحرم ، ولا يبقى أمامه إلا محاولة قتل المرأة ليشغل عاره ، وهنا غالبا ما تهرب البنت ، فتلجأ إلى جدتها الأمريكية ، فيسهل هذا الهروب من ادعاء الأب بأنه قتلها ، وهذا ما حدث مع والدي هدى وزينة :

كانت «زينة» على معرفة تامة بما حاول أن يفعله والد هدى بابنته ، إلا أنها فعلت الجرم نفسه ، وكأنّ حياية الشرف في مجتمع أمريكي متحرر مسألة غير واردة ، وأن دراسة زينة لما فعلته هدى ضرورة لا يمكن تجاوزها عندما تعيش البنت في مجتمع لا يحسب أي حساب لمساائل العرض والشرف بالطريقة التي يحسبها العربي : «كان لازم يدبجها _ كان أبي يتعمد أن يردد أمامي كلما منحت الفرح _ وسخت اسمه ، ولطخت شرفه ، ووطأت راسه بين الناس ، لو أنا مطرحة لطاردتها لحشود جهنم^(٣) » .

تحتزن ذاكرة «زينة» هذه الحكاية ، فتكرر التفاصيل نفسها وهي في الخامسة عشرة من عمرها ، ويحدث لها ما حدث لهدى ، بل إنها أتم تسلطع أن تتجاوز هذا التعبير الدرامي ، وهي التي كانت تستمع منذ صغرها لأحاديث الرجال المتناقضين

(١) سحر خليقة : الميراث ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٧ .

(٢) نفسه : ص ١٦٥ .

(٣) نفسه : ص ١٥ .

الذين يتحدثون عن العودة إلى الوطن ليحافظوا على شرف بناتهم كما كان يكرر والدها : «أنا بدي بناتي يهلعوا عرب ، خفاف نطاف زي الشمعة»⁽¹⁾ . ومع هذا تسمحهم يفتحون بما يفعلونه في بنات الأمريكان كرد فعل على ما يفعله الأمريكان في الشرق العربي من استعمار ، يقول أحدهم : «أنا اللي بخوزق وبخوزق وما يخلي بيضا ولا سودا ، كله بخوزق»⁽²⁾ .

لماذا تضيق «زينة» ؟ لأنها لم تفهم لغة الآباء الساعية إلى المحافظة على الشرف فقط عندما يتعلق الأمر بالنساء اللواتي ينحصر مرضهن العضال المتوارث بـ «حمصتين» مؤلمتين في الصدر ، وما أن يحدث وقوع المرأة في الجنس غير الشرعي حتى يعد هذا الوقوع عارا وتلفعا بالوحل ، لا يغسل إلا بالدم ، أي بقتل المرأة ، ولا يحدث مثل هذا مع الرجال الذين يتفادون بمغامراتهم الجنسية غير الشرعية ، وكان هذا التناقض هو السبب وراء ضياع زينة قبل أن تمارس الجنس غير الشرعي وبعد أن مارسه ، لتصبح حياتها كلها ضائعة : «قبل ضياعي ، لغتي ضاعت ، هويي ضاعت ، وكذلك اسمي وعنواني»⁽³⁾ . والأهم من ذلك أنها تحمل عقدة جسدها التي جعلتها تعيش حياة العزلة : «لا وقت عندي للحب ، ولا للمشاعر ، ولا للقرابة ، ولا للصدقة (. .) أسير على الدرب وحيدة بقلب مقفر . لا أحد معي ، لا أحد سواي . لا أحد لي ، ولا أرى إلا ظلي»⁽⁴⁾ .



تعود «زينة» إلى جذورها ، فتتعرف إلى نساء بأثنيات مقتربات ، فتجد ابنة عمها «نهلة» العانس مثل «بقرة منسية» ، تتغشش بالتفريز وشغل الصوف والشطاف والمسح ، وشهيرة زوج عمها تنظر إلى الزوج بعبادة ، وفتنة زوج أبيها تصطبغ بشكل غريب بدون ثقافة ، ويعقل لا يتجاوز عقل العصفور ، وفيوليت تبني من أحلامها قصورا وإهية : «إن شفت واحد يشبه واحد تخيلتي ، بعمل منه مخلوق كبير ، وينضل يكبر حتى يلا قلبي وكياني»⁽⁵⁾ .

(1) نفسة ، ص 17 .

(2) نفسة ، ص 17 .

(3) نفسة ، ص 18 .

(4) نفسة ، ص 62-72 .

(5) نفسة ، ص 133 .

وتعرف أن العقد الجنسية من أهم الفوارق بين الرجل والمرأة ، كما يظهر من المقارنة بين حياتي تهلة وأحبها مازن ، إذ ظهرت التناقضات بينهما شاسعة : «هو حكى قصة بيروت والثورة ، وهي حكى قصة الدار والعبيلة وحقوق الأخوة وهم البنات . هو حكى قصة الحب ، وهي حكى قصة الجوع للمسة حب⁽¹⁾ . وهنا تتناظر تهلة من علاقات مازن (المسموحة اجتماعيا) بفيروليت ، مقابل أخصار المقروض عليها ، فتفتت قرفها المعري للواقع الذي استغلها وفيجت من أجله عمرها في خدمة رجال حققوا ما أرادوا ، وهي لم تحقق إلا الهزيمة والانهيال : «كلهم ، عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم وداروا الدنيا وداروا فظهورهم . حيوا وكروها وعرفوا نسوان أكثر من عدد الشعر بلحاهم⁽²⁾ . وما أن تجد تهلة مصيرها الجنسي المنهار مع المعجوز أبي سالم الذي غدا ميراثا بالنسبة لأولاده ، حتى تشعر أن حياتها الماضية التي ضاعت منها اختزلت حالها في جسدها الذي يتوب أمام نظراته الجنسية إليها ، فهو رغم أنه في السبعين من عمره ، إلا أنه ميراثها الجنسي الذي يجعل عقلها مثل الذئب ، فيكون «الحب يأكل العقل ويجعل من المرأة الحرة عبدة ذليلة تُعواطفها⁽³⁾ » ، لأنها لم تذق طعم الجنس من قبل .

ومأساة فيروليت أنها ربطت مصيرها الجنسي بمازن الفدائي المهزوم ، لأنها لم تجد أفضل منه في الوضع الكئيب الذي تعيشه في وادي الريحان ، لذلك كان ميراثها أو مصيرها المشوه مشابها للفقشة في مهب الريح : «تمسكت فيه زي اللي بتتعلق بفقشة⁽⁴⁾ » ، وهو يريد لها جسدا في علاقة غير شرعية .

وفي ظل حياة الإحباط التي تعيشها الشخصيات النسوية في فلسطين ، تأتي تساؤلات «زينة» القادمة من عالم الحرية محملة بالخوف من المستقبل فيما لو حاولت البقاء في فلسطين لتعيش جذورها المشوهة التي تفرز ميراثا تعيش فيه المرأة تحديدا الكبت والاستلاب والعربة ومحاولات الهروب من أوضاع مأساوية إلى أخرى أكثر تأزما ، لأن المرأة مهما حاولت أن ترتفع إلى درجة الرجل ، فإنها ستبقى في مرتبة

(1) نفسه ، ص 66 .

(2) نفسه ، ص 69-71 .

(3) نفسه ، ص 101 .

(4) نفسه ، ص 135 .

دولية ، خاصة إذا كانت «بدون ثقافة وشبهات»⁽¹⁾ .

وبكل تأكيد ستمتص المرأة هي الواقع المكتوب إذا ما قورنت بالرجل ، بل يكفيها نكبة أن تعيش عائدا مغتربة في النكوب لتتنق على إخوانها الذين يتأوسون الحياة الجنسية على هواهم ، وهي تربي كل العقد في جسدها ، فحكاية نهلة تصبح حكاية المعلمات كلهن ، عابدة ، مصرم . ، فبالواحدة منهن ترزح بالطور ، والأخ في ألمانيا ، وتركيا ، وأسبانيا ، يحب النساء وينام معهن ، ويتزوج «ماريا» ، بنفسها بالشوكة قطعة جاتوه ، وهي نقيه الشبانيا ، وثرقص معه ، ولا تنال نهلة وزميلاتها إلا صبور الأخوة مع عرائسهم الجميلات والقيام بواجبات التحلية فيما بينهن . . هذه هي المرأة التي تطرحها الكتابة من خلال المقارنة بين تعاسة المرأة وكبتها ، وبين حرية الرجل وعيشه الحياة طولا وعرضا .



إن رجال وادي الريحان من منظور فيوليت عالم مشوه : «المرأة لديهم مجرد جنس ، أو أن فيوليت وشبهات فيوليت مجرد جنس . وحتى النساء اغترمات فيهن إما محترمات لأنهن فقهن لهنم ستة أولاد ، أو لأنهن حجبن الرؤوس وكسرن النفوس ، وبين بلا لوك أو نكهة»⁽²⁾ . وهذه الصور القاتمة جاءت بعد فشل علاقاتها العاطفية بكل من أحبت ، حتى غدت كأنها مومس ، تردد في داخلها «ما واحد منهم يني آدم»⁽³⁾ . والأسوأ من ذلك أن الرجال أصبحوا ينظرون إليها وكأن فوق جبينها «بافطة» تقول للواحد منهم : «تفضل خذ أنا قلانة» ، لذلك تضيق ذرعا بوادي الريحان ، فتعدها «وادي القرف ، وادي القلة . حتى النفس له طعم كربه . هنا الإنسان لا يتنفس ، هنا الإنسان يختنق ويموت بفضل الناس»⁽⁴⁾ .

تظهر فيوليت المرأة الأكثر جرأة في نقد واقع الرجال . وعدم إمكانية التعايش مع ظروفهم المتأخرة ، على عكس نهلة التي تعايش في النهاية مع واقع أن تكون زوجة ثانية على مائدة رجل غدا ميرثا ، لتصبح حكايتها حكاية امرأة عادية لا تختلف عن

(1) نفسه ، ص 248 .

(2) نفسه ، ص 224 .

(3) نفسه ، ص 226 .

(4) نفسه ، ص 258 .

كل النساء تحت تصنيف «الحرمة» . وكان بإمكان فيوليت أن تعيش حياة أفضل مع البليك ، حياة مساوية لحياة فتنة ، إذ كانت محاولات البليك صاحب الوضع الاجتماعي للتمييز والثراء مغرية ؛ يمكن أن تدفع أية فتاة إلى صيد إرثه ، لكنه لم يكن بالنسبة لها ، كما نوصفه ، «إلا مجرد لا شيء» أو حيوان كوغه مثل وجهه ، ووجهه مثل الصرمة⁽¹⁾ . وهي رغم كونها هادئة ، بما يجعل الرجال يستوطنون «حيطها» ، فإنها «كانت تفاجئهم بعناد بغلة تهب فجأة لترفس وتعنفص وتلقي براكها على الأرض خلال فوان تحت الرجلين⁽²⁾» . وهذا ما فعلته مع البليك .



تنتهي الرواية بمجموعة من التركات المشوهة ، ابتداء من تركة كمال العالم لمشروع محطة تنقية المياه العامة في وادي الريحان بين يدي الجيلة ؛ ليثمر محطة تلوث تنفخ الأويشة والحشرات . وتركة زينة للمشروع الثقافي القاشل الذي تحول إلى فضيحة بسبب نعاسة الناس ، وتركة إرثها من أيها للأخ المشوه وعودتها إلى أميركا . وتركة فتنة لابن المصنوع من مني اليهود ليحجب الميراث ، لاندساسها في القبر . وتركة نهلة في فراش زوجها «المسخ الأمي المتخلف» وأولاده «جوقة المافيا» . وتركة الفدائي السلمي مازن الباقية في خلاوة الروح قبيل الموت ؛ «أنا عمري ضاع على حكلي فأضي ، وما بقي فيه غير خلاوة الروح⁽³⁾» . وتركة فيوليت مثقة بالبيت والصالون اللذين تحاول أن تبيعهما لتهرب بجلدها إلى أميركا . وتركة الست أميرة (والدة فتنة) و«أبو جابر» في تربية الطفل المصنوع من مني يهودي بوصفه الوارث!! وليس أبو سالم وعائلته وسعيد وعائلته سوى تركة السمسة الرديئة الانتهازية المتشكلة من خلال كيان ما بعد «أوسلوه» من وجهة نظر البرد .

كما شكلت صور النساء جميعهن بلا استثناء في قوالب المعاناة والكبت والامتلاب والاغتراب ؛ فكأن الرواية هنا - وكل روايات سحر خليفة- تنتمي إلى الواقعية النقدية التي لا تجد في الحياة غير الشرائع المأساوية ، وهي بكل تأكيد لم تختار هذه الرؤية على حساب رؤى أخرى مناقضة موجودة في الواقع الذي تعيشه

(1) نفسه ، ص 229 .

(2) نفسه ، ص 254 .

(3) نفسه ، ص 275 .

المرأة ، لأن قارئ الرواية لن يجد من الناحية التسجيلية سوى هذه الظروف السلبية التي تتنفسها الشخصيات النسوية - كما يتنفس الكائن الحي الهواء - في بنية اجتماعية ذكورية مهزومة غير حضارية تضطهد المرأة .

ولكن كون المرأة تعاني ، والرجل يعاني في سياق مصيرهما الاجتماعي / الاقتصادي الواحد ، فإن المرأة تعاني معاناة مضاعفة ؛ لكونها الأضعف في صياغة العلاقة الاجتماعية بينها وبين الرجل ؛ بحيث تصبح مجردة من مزايا كثيرة تستلزم حرمتها ، مقارنة بالرجل الذي تصبح هذه المزايا حقاً شرعياً له بحكم الأعراف والتقاليد ، ويكفي أن نشير هنا إلى ابنة أبي سالم المتزوجة التي طلقها زوجها بسبب زواج أبيها من نهلة ، لأن الزوج شعر بضيق إزفها ، لذلك تصبح على حد تعبير الست أميرة : « مخلوقة صارت بلا زوج ، ولا أب ، ولا ولد ؛ لأن الزوج تخلى عنها بسبب الميراث ، والأب تخلى عنها بسبب نهلة ، والولد سيتخلى عنها بسبب القانون ⁽¹⁾ » . فالمصلحة هي التي تجعل الرجال يهتمون بالنساء ، مثل جماليهن ، ونسبهن ، ومالهن ، وأولادهن ... ، ولا لأصبحن مثل هذه « المخلوقة » ، وهنا النسبية تحقّق للسخرية بعد غياب صفة الإنسانية عن المرأة ، التي يتصورها سعيد آخر نهلة فيسمة منافية للرجولة ، وأن الرجولة لا تتحقق إلا من خلال شكمتها ، لذلك يمر محاولة قتله لأخته نهلة المتسردة في زواجها ، على أنها رجولة ثم يبق إلا له من بين ذكور « العيلة » ، يقول لأبيده : « أنا إيش عملت؟ مش هيلك بدك ، جابر مش هون ، وكمال صاير زي الأمان ، ومازن داير زيها وأكثر ، وأنت صرت كبير ، إذن مين قتل؟ قل لي مين ظلم؟ ⁽²⁾ » . وطبعاً يريد أن يقول : إنه لم يبق رجل في عائلة أبي جابر إلا هو ، في حين تشعرنا الرواية أنه مشحون انتهازياً ، تأمر مع أولاد أبي سالم لنزع الزيجة ، بل شاركهم في خطف أخته ، وكل هذا من أجل أن تكون له حصصة في المشروع الذي حل فيه محل أخيه كمال لينتفح الجردان والروائح الكريهة .

تطرح الرواية قضايا كثيرة تخص مآسي الشخصيات النسوية ، وما حاولنا التعرف إليه هنا لا يتجاوز علامات أكدم ضياع زينة ، ونهلة ، وفبوليت ، وفتة ، وغيرهن في سياق هيمنة الرجل المطلق بالعقد الناظرة إلى المرأة في مستويات دونية ، لا تجعلها

(1) نفسه ، ص 187 .

(2) نفسه ، ص 168 .

قادرة على التصرف بمفردها ، بل هي دوما بحاجة إلى حمايته ، لتتحول هذه الحماية إلى اضطهاد واستغلال لتفريغ العقد الذكوري . وبذلك كانت ميراث زيتة الباحثة عن جنودها محجوبا للصبى المشوه المصنوع من المني اليهودي ، وميراث نهلة المدرسة وسنوات شقائها في الكويت وعمرها الذي ضاع فحجوزا الشهوة العجوز السمسمار الجاهل . وميراث فيوليت المتحررة الجميلة للبيع من أجل أن ترحل إلى أميركا . وميراث فتنة الزوجة الجميلة الحقةاء الموث المجاني لأجل أن يعيش الطفل المشوه الذي سيحجب الميزات كله ، بما يعني ضياع الجدور والوطن .



أنجزت سحر خليفة في رواياتها الثلاث السالفة الذكر إشكالية صراع المرأة داخل بنية المجتمع الذكوري ، مركزة على طبيعة علاقاتها السلبية من الرجل . وما طرحته في هذه الروايات يتشابه إلى حد كبير مع ما طرحته في رواياتها الثلاث الأخرى . مع كون رواياتها هذه أكثر إيوزا للمآسي المرأة وقضاياها الاجتماعية والجنسية المعقدة ، بسبب تخييب بنى السرد لإشكاليات الصراع الغربي الصهيوني .

فهي طرحت في رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» نموذجاً متكاملًا لمعاناة المرأة من المهد إلى توقعات اللحد ، فقدمت عفاف بطلة الرواية الوحيدة مذكراتها من لحظة ولادة الذكر الأسطورية ، مقابل ولادة الأنثى الفاجعة أو المصيبة ، وأنهتها بالحقة التي تصور فيها المرأة ملابسها الجميلة كفتا لها ، حيث تكون خحية الرجل الذي سيقطعها غسلا لعاره ، ما دامت هذه المرأة فشلت في التواءم مع قبر الزوج!!

وإذا كان الواقع الاجتماعي واقعا جاثرا على المرأة ، حيث تعاني من الأب ، والأم ، والأخ ، والزوج . فإن الواقع الثقافي يختلف أشكاله لا يمثل في «عالم الشرق المتخلف» وضعية أفضل من الواقع الاجتماعي ؛ لذلك كان المثقفون في رواية «لم تعد جوارى لكم» أكثر سلبية ، في استغلالهم للنساء ، خاصة في دائرة تحويلهن إلى مومسات ، بلا شرف . وإذا كانت فكرة معاناة المرأة اجتماعيا هي الفكرة الرئيسة التي شيدت رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» ، فإن فكرة معاناة المرأة ثقافيا تكاد تكون الفكرة المحورية في بناء رواية «لم تعد جوارى لكم» ، حيث بدأ المثقفون أكثر سلبية من الرجال التقليديين في استغلالهم للنساء!! مع كون المرأة نفسها قد ساهمت بطريقة أو بأخرى في تسهيل استغلالها واضطهادها ، وتعميق سلبياتها !!

ولعل مآسي المرأة للتعددية أينما وجدت كما انضحت في رواية «الميراث» تعد

لتخصيص رؤية سحر خليفة لعالم الأسرة العربية المشوهة المقهورة بخصوص ما يفرضه هذا العالم من تشوه على النساء مثقفات كن أم حريما ، سواء عشن في بيئة عربية أم في بيئة أمريكية ، متزوجات أم حواص . . فكلهن يعانين اضطهادا واغترابا ! إذ الرؤية التي تصر عليها الكاتبة هي إظهار معاناة النساء في كل أحوالهن ، بوصفهن ضحايا إلى درجة عميقة الجذور .

ثالثا : بنية النماذج النسوية

- يمكن اختزال حركية النساء في روايات سحر خليفة الست في النماذج التالية :
- نموذج المرأة المثقفة المحافظة على جسدها من الابتذال : رفيف ، وسميرة ، وسمير ، ونوار ، وزينة ، وقد قُتل هذا النموذج في علاقاته العاطفية .
- نموذج المرأة التي فشلت مع حبيبها في احترام جسدها الذي قدمت له : ليلي . عفاف ، سحاب ، سامية . . وهو نموذج يعاني من غياب الحب أو الفشل فيه !!
- نموذج المرأة شبه الحرة الواعية التي نكد وتتعب وتضحي ولا تجد علاقات عاطفية أو جنسية مريحة : سعدية ، نهلة ، الست زكية . . .
- نموذج المرأة البهلة التي تحولت إلى عومس أو شبه عومس ، أو مؤهلة لذلك : حفصة ، وسكينة ، ونزهة ، وايفيت ، وفيوليت . . وهو النموذج الأكثر قدرة على نقد المجتمع والثقافة في لغة صريحة جارحة فائقة للتدوين .
- نموذج المرأة الحرة في واقعيتها التسجيلية : الأمهات الرحيمات ، والزوجات المثرثات . .

لعل سحر خليفة من خلال رواياتها الست تعد رائدة الكتابة النسوية الفلسطينية في تعرية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية الذكورية المستعنة للمرأة ، كما لفتت الانتباه إلى الكثير من المآسي التي عاشتها المرأة بسبب سلبياتها الذاتية . وأيضاً فعلت نمودجا نسويا يعاني عقدا كثيرة ، لكنه حاول البحث عن طريق أكثر أمانا بالكسب المادي والاستقلالية الثقافية الومثل هذا النموذج «سميرة» في «لم نعد جوارى لكم» ، ونواره في «الصبار» ، و«رفيف» في «عباد الشمس» ، و«عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«سمير» في «باب الساحة» ، و«زينة» في «الميراث» . . . ويبدو أن الميزة المهمة التي تميز كتابة سحر خليفة أنها عاجلت وضع المرأة للنسائي ضمن الوضع الفلسطيني العام الأكثر مأساوية ، وبواسطة التداخل بين

الوضعين أظهرت أن قيم التخلف والجهل هي التي جعلت الناس عبيدا لأفكارهم البائدة التي طمعتهم ومزقتهم ، فجعلت الحياة لوحات سوداء ، مشلولة عمياء ، تفتقر إلى العقل والعاطفة ، وفي كل ذلك كانت المرأة تصف المجتمع أكثر عبودية ونهسيشا واضطهادا ، خاصة أن الذكورة تتحفظ دوما لقمع النساء وملاحقتهن بالسكاكين ، دون وجود أية مبررات منطقية لهذا القمع ، باستثناء كون المجتمع الذكوري يثن تحت القهر والاضطراب والضيق والأغتراب والتمزق بفعل قيم الجهل والاستلاب ، ويكل تأكيد لن ينتصر هذا المجتمع على عدوه ما دام يعيش حالة تأكل ذاتية ، يضطهد فيها بعضه بعضا !!

فروايات سحر خليفة مليئة برجال مدانين في حياة المرأة ، منهم : الشرير ، والمتناقض ، والسليبي ، والمتقمهم بحذر ، والتقليدي ، والمتخلف ، والانتهازي . . الخ . ولو تتبعنا صفات هؤلاء الرجال في الروايات ، فلن نجد رجلا خاليا من الشوائب والنقص والسلبية ، لتغدو نوعيات الرجال وصورهم المتعددة لا تخرج عن الرؤية العامة التي غلفت بها الكتابة بنية الذكور بوصفها قيمة سلبية . ومع ذلك يمكن وضع الرجال في ثلاث فئات ، هي :

1. الرجل التقليدي ، وهو رجل يتلخى بالسلبيات ، حيث تتعدد مستوياته اجتماعيا ، فهو الأب ، والابن ، والزوج ، والأخ . . وهؤلاء يكادون يسجلون البنية التسجيلية في الرواية ، حيث تجدهم غطيين في صفاتهم وأخلاقهم وعامساتهم للأدوار السلبية المتوقعة منهم . فهم الفئة الأبوية المضطهدة للمرأة ظلما . وقمعا اجتماعيا ونفسيا وثقافيا ، حيث تجدهم دائمي القمع للمرأة بحجج القيم والعادات والتقاليد الخاصة بالشرف وإفرازاته الأخلاقية السلبية عادة من وجهة نظر المرأة أو الثقافة الذكورية المنورة . والرجل التقليدي ، عموما ، هو رجل متماثل مع القيم الاجتماعية السائدة ، حيث تقمع هذه القيم المرأة ، وتضطهدها ، وتستغلها . ويكون الرجل هو الأداة لتنفيذ سلب المرأة حقوقها ، مقابل إعطاء الذكر الحرية الكاملة للتمرد على القوانين ، إذ من حقه أن يصول ويجول ويتنهدك الأعراض ، ويسقى نظيفا كالديك . والأمثلة كثيرة على استغلال المرأة في هذا الوضع التقليدي ، حيث استغلت عفاف من أبيها ، وأخوتها وزوجها والبيشة ، كما استغلت نزهة ونهلة وسعدية وسميرة والسك زكية . . على أيدي الأزواج والأخوة والآباء .

2. الرجل المثقف . إن شريحة المثقفين من الرجال شريحة سلبية عموماً في روايات سحر خليفة ، وتظهر سلبيةهم في استغلال المرأة جنسياً عن طريق صيدهم لجسدها بشباك الثقافة ، أي بدعوتها إلى التحرر ، وخاصة التحرر جنسياً ، فتكون الثقافة وسيلة لإسقاط المرأة في دائرة الجنس غير الشرعي ، ثم يتحولون عنها إلى امرأة عذراء غير مثقفة عندما يتزوجون . ويشكل المثقفون مساحة كبيرة في رواياتها التي تتمطعهم في فكرة التناقض والانتهازي ، وتعمق سلبانهم كنماذج فاروق البورجوازي ، والبيك السباعي عبد الهادي ، والثوري الانتهازي عاصم المربوط ، واليساري الاستغلاطي مازن حمدان . الخ . ولو تتبعنا شخصية المثقف لوجدناها في رؤية الكاتبة أسوأ من شخصية الرجل التقليدي ، لأن الرجل التقليدي واضح في تكريس التخلف الاجتماعي في بناء نموذج المرأة الحرة ، بينما الرجل المثقف يستمر ثقافته ليقيم المرأة بطريقة أكثر إيلافاً ، حيث ثقافته شكلية مقنعة .

3. الرجل الإيجابي : إنه الرجل المختلف الذي يعاني مثل المرأة كثيراً من معضلات الواقع ، لكنه لا يخلو من أخطاء وسلبيات رغم تعاطفه مع المرأة التي تجد في علاقته بها الكثير من التناقضات ، مما يسبب بتر العلاقة الثقافية أو الاجتماعية أو العاطفية بينهما ، لكن رؤية الكاتبة تشي بروح التعاطف مع هذا النموذج ، خاصة إذا ارتبط بروح الشباب المكافح عن الوطن ، إذ لا تستطيع أية كاتبة أن تهتم هذا النموذج كلية ، لذلك وجدنا شخصيات جيل القديسين الأول ، ممثلين بباسل «أبو العزة» وجيل شباب الانتفاضة ممثلين بحسام يحظون بتعاطف رؤية الكاتبة . وأيضاً ، إلى حد ما ، حظيت شخصية عبد الرحمن المثلوثي ، وعادل الكرعي بإيجابية محدودة ، مع بقائهما سلبيين كغيرهما من المثقفين الذين شكلوا اللوحة السوداء مع التقليديين في حياة المرأة . ولأن شخصيات باسل وحسام وعبد الرحمن وعادل تعيش معاناة اجتماعية وسياسية مركبة ، فإن التعاطف معهم يحمل صبغات ملونة بين رفضهم في بعض التصرفات ، والتعاطف معهم في تصرفات أخرى .

ولم تظهر في أية رواية لسحر خليفة تجربة حب أو عشق ناجحة ، إذ كل العلاقات العاطفية مكسورة أو محفوفة بأخطاء كبيرة تشير إلى مستقبل رمادي ، واحتمالات الكسر أبرز من احتمالات النجاح . وغالباً ما يكون الرجل هو السبب

المباشر في كسر المرأة ، لأنه يريد لها إذا كانت مثقفة أن تكون جسدا لا حبيبة ، ويرفضها زوجة اجتماعية في علاقة شرعية بعد أن يشيع منها ، فغالبا ما تكون المرأة مستغلة في هذه العلاقة ، لذلك فضحت الكاتبة تصرفات الرجال وأساليبهم في استغلال المرأة وتعذيبها ، ومعنى ذلك أنها أدانت بنية المجتمع الذكوري المهيمنة في الحياة ، وأدانت البنية الثقافية التي تفرزها هذه الذكورة .

و غالبا ما تكون فئة الرجال الإيجابية مضحية من أجل الناس يساريا ، ومن أجل الأرض ووطنيا ، دون بروز إيجابية مهمة لصالح المرأة ، مما يجعل البنية الاجتماعية العامة في صراعاتها المختلفة بين الرجل والمرأة بنية بائسة في تضالها وأفكارها وعلاقاتها ؛ إنها بنية مجتمعات شرقية غير حضارية تجعل نهوض رؤية أية كاتبة مثقفة بثقافة نسوية قائمة على أرضية الرفض لكل ما يدور في المجتمع المتخلف تجاه المرأة .

ولم تسلم المرأة ذاتها من النقد في رؤية سحر خليفة ، سواء أكانت هذه المرأة منسجمة مع الأرضية الاجتماعية الذكورية ، أم ثائرة عليها ، إذ يمكن أن نشير إلى سياقات كثيرة أدانت فيها الكاتبة المرأة ، فهي إن تعاطفت مع عفاف ضد أهلها وزوجها وبيتها ، تجدها ترسم صورة سلبية نسبيا لسامية التي نخلت عن حبيبها مرتين دون مبرر منطقي ، باستثناء السطحية الثقافية البورجوازية .

وبشكل عام يمكن أن نحدد مجموعة النساء في روايات سحر خليفة من جهة حركيتهن السلبية أو الإيجابية على النحو التالي :

❖ المرأة المثقفة ثقافة يسارية ، وهي امرأة ضحية ، لكنها من أكثر النساء توازنا ، حيث تحاول أن ترسم مصيرها المسترد باعتدال . وهنا نجد رفيف ، وعفاف وسمير وسميرة وريانة إيجابيات في ثقافتهن وفي بحثهن عن التوازن في بنية اجتماعية متحيزة ضدهن ، إلى حد القمع والتشكيل . وهؤلاء المثقفات يجسدن رؤية الكاتبة المتعاطفة معهن ، حيث يمكن أن يصاغ منهن ما يشابه السيرة الذاتية ، ورؤاها الثقافية النسوية .

❖ المرأة المثقفة ثقافة بورجوازية ، وهذه الفئة تنصرف تصرفات سلبية ، لا تجعل المرأة مختلفة عن سياق الحريم الذي وضعه المجتمع لهن ، كما تلعب أجسادهن دورا محوريا في صياغة علاقاتهن من حولهن ، وأجسادهن بالتالي تحد من ظهورهن بظواهر ثقافية واضحة ، ويمكن أن نعد سامية فودجا مهما ، تشاركها نوار ونسرين

إلى حد ما .

● المرأة المحرمة التقليدية المتوافقة مع الرجل أو التي حلت مكانه في اتخاذ القرارات ، وهي امرأة سلبية عندما تتوافق مع البنية التقليدية الذكورية للمجتمع ، فتكون تابعة لرجل في مبادئ الحريم . وبعضهن قدم صورة اجتماعية مشرقة كسعدية والس زكية .

● النساء المومسات أو المتشابهات معهن في رذائل وأفكارهن ، بحيث يغدو الجسد تيمة مركزية في حياتهن ، بسبب توافر عناصر الجمال أو الظروف الخاصة التي جعلتهن يخضن هذه التجربة الجنسية المؤيرة ، وغادجهن حضرة ونزعة وسهوى وقبوليت .

لقد احتفت روايات سحر خليفة بشعيرة الواقع الموضوعي السليبي الذي تعيشه الشخصيات . غشي كل الروايات معارك اجتماعية ثقافية بين المرأة والآخر ؛ حيث تبدأ معظم الروايات بالمشكالية كبيرة تعيشها المرأة ، كأن تتهم بشرفها ، أو أن يتحضر المجتمع والمعارم لحماية شرف امرأة أختا أو بنتا ، وما ينور في هذا السياق من رؤى ومفاهيم مغلوطة من وجهة نظر المرأة الكاتبة ، فتطبع المرأة تحت ستار الرصاية والرقابة . أو أن تكون عورة مستمررة تمردا محدودا ، أو أن تتهم بمثل هذا التمرد ، وتسير حركية الروايات في عملية توتر العلاقة بين المرأة والآخر ، حتى تصل إلى نهاية الرواية ، حيث تعيش المرأة غربة مؤكدة ، تتلاشى تحت ستار الانسجام مع الواقع بحكم الدخول في معركة وطنية مع الاحتلال ، أو أن تبقى مأساة المرأة مفتوحة على عالم الضحية المركبة في عقدها على أيدي رجال غلاظ فساء ، ونساء أكالات لحوم جنسهن .

الباب الثالث
جماليات المرأة وعلاقتها بالآخر
في الرواية الفلسطينية

الفصل الأول

جماليات المرأة وإنتاج اللغة السردية



أولاً : علاقة المرأة بإنتاج اللغة السردية

المرأة واللغة السردية كيانان يتزوج أحدهما بالآخر امتزاجاً أصيلاً ، إذ لا قيمة جمالية حقيقية للغة السردية بعيداً عن استيعاب شخصية المرأة ، كما لا قيمة لهذه الشخصية بذاتها إن لم تكن متعددة الدلالات ، متنوعة الجماليات . يضاف إلى ذلك أنه بإمكاننا أن نعد اللغة جسداً (أنثوياً) وأن نعد الجسد لغة⁽¹⁾ ، فيغدو التداخل بين اللغة والمرأة كبيراً إلى درجة التماهي .

واللغة السردية كما نعرف ، كانت في الماضي لغة الهامش في متن اللغة الشعرية : وكذلك كانت المرأة في الماضي نفسه علامة هامشية في متن الهيمنة الذكورية . ومع الانقلاب الثقافي في بدايات القرن العشرين ، انتقل الهامش إلى المتن ، فصارت اللغة السردية (الرواية) ديوان العرب⁽²⁾ ، وصارت المرأة أهم إشكاليات الرواية ، كاتبة ومكتشوبة عنها . ومن هنا تعد جمالية المرأة داخل بنية اللغة السردية محركاً رئيساً للنسج السردية كافة ، ابتداءً من العناوين ، وانتهاءً بالفقرات الأخيرة في المتن ، سواء أكانت المرأة حاضرة أم غائبة ، لتتشكل بالتالي لغة السرد من خلال تفاعل الكتابة مع المرأة بوصفها شخصية ، ووظيفة ، وصوتاً يعبر عن ذاته ، ومنظوراً لرؤية العالم ، ودوراً حافزاً في بناء شخصية الآخر ، وطيفة جنسية ، وعلامة رمزية ، وجسداً متعدد الإيحاءات ، وثقافة مغايرة لما هو سائد ، وإنساناً له طبيعة الحياة الواقعية المليئة بالتناقضات ، وعلامة أنثوية تفصل بين الأخلاق وتقيضها ، وكابوساً أو أسطورة أو خرافة أو سراباً أو سحابة . . هكذا تبدو المرأة في اللغة لإيقاعات جمالية متعددة ، لا تمكننا من اختزال جمالياتها المتبنة في ستة وثلاثين رواية ، موضوع هذا البحث ، في صفحات محدودة ، لذلك سيقصر حديثنا عن العلاقة بين المرأة واللغة السردية على معالجة بعض القضايا الإشكالية بخصوص توظيف شخصية المرأة داخل بنية السرد من خلال مؤثرات المرأة في تكوين اللغة الإبداعية ، على اعتبار أن

(1) انظر عن العلاقة الحميمة بين الرواية والجسد : شاتال شواف . الرواية - الجسد ، صوافف ، ص 55 .

صيف 1988 ، ص 27-23

(2) انظر عن الرواية بوصفها ديوان العرب : علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، ص 39-9 .

«النساء في الأدب سبب إبداع الرجل»⁽¹⁾ ، وأن أهم الدوافع التي دفعت المرأة إلى الكتابة «رغبتها في عرض معاناتها الخاصة ، والدفاع عن قضيتها كأنتى»⁽²⁾ .

وتبدو أهمية المرأة في لغة السرد قائمة على أساس أنها الموضوع الرئيس الذي يشغل الرواية ، وبخاصة في مجالات واقعية المرأة ، والتميز ، والعلاقة العاطفية والجنسية . ولو جردنا أية رواية من المرأة لعدت معظم الروايات هياكل عظمية ، لا تغني ولا تسمن ، وبلا لون أو رائحة ، وستصير اللغة هشة بلا قيمة تذكر!!

فإن اتفقنا على أن الروايات النسوية لم تعالج إلا قضية المرأة أولا وأخيرا ، فإن الروايات الذكورية أيضا ليس فيها موضوع أهم من موضوع المرأة ، بل إن المرأة نفسها تتحول إلى رمز للأرض ، والقضية ، والشعب . . . فتأولت روايات جبراً العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ، وقدمت روايات حبيبي امرأة غائبة عن الواقع ، حاضرة في الذاكرة والمكان ، ووظف كثنائي المرأة الواقعية الرامزة في كل رواياته .

وعلى هذا الأساس تشكلت جمالية أية رواية من الروايات النسوية أو الذكورية بإبراز العلاقة الحميمة بين اللغة والمرأة ، دون إغفال أهمية الإشكاليات الأخرى ، كفلسطين ، والذات المبدعة ، والعالم الاجتماعي ، والثقافة ، والسياسة ، والفقر ، والصراع . . . لكن هذه الموضوعات ليست أهم من دينامية جمالية الشخصية النسوية في بناء العالم السردي ، وبخاصة في بناء لغته ، بل إن المرأة قد تعبر عن بقية الإشكاليات بطريقة واقعية أو رمزية .

لا بد أن تطرح جمالية العلاقة بين المرأة واللغة السردية مجموعة من الأسئلة ، التي تكشف كنه هذه العلاقة ، ومنها : ما مدى الحجم اللغوي الذي أنتج في الرواية عن المرأة وعلاقتها بالآخر؟ وكيف مثلت المرأة بوصفها صوتاً حاضراً ، أو دوراً حاضراً غائباً في هذا الحجم اللغوي؟ وما أبرز إشكاليات اللغة المكتوبة عن المرأة؟ وما خصوصية الرواية الفلسطينية في تفعيلها للمرأة ، رؤى وجماليات؟

(1) فرجيا وولف . النساء والأدب القصصي ، ترجمان أسعد ، الآداب الأجنبية ، سنة 18 ، ع 70 ، ربيع

1992 ، ص 147 .

(2) المرجع نفسه ، ص 147 .

ثانيا : علاقة المرأة بالمساحة اللغوية وحوافزها

لا شك أن المساحة اللغوية التي خصصت للمرأة في الرواية النسوية تتجاوز ما خصص لها في الرواية الذكورية كثيرا ، وهذا التجاوز ناتج عن كون المرأة تكتب عن ذاتها ، فتبرز قضيتها النسوية من خلال العلاقة الحميمة بين الذاتي والموضوعي ، على عكس الرجل الذي يتناول المرأة كأحد هومو البطل الذكوري الحامل لهماوم الواقع . فالمرأة في روايات حبيبي جزء مهم من ذاكرة البطل ، وهي من هذه الناحية تعد ركيزة داخل بنية السرد ، لكنها محدودة كمساحة لغوية بسبب استطرادات حبيبي لمعالجة موضوعات كثيرة تشكل هوموما عديدة في ذاكرة بطله الذي يسعى إلى بناء عالمه السردي من خلال تتين علاقاته وأفكاره بماضيه ، وخاصة العلاقة مع المرأة/الوطن ، لهذا تصبح جمالية البنية النسوية في الرواية قائمة على استعادة الماضي ، ومحاولة إعادته إلى الحاضر تلمقارنة بين ما آلت إليه حال الفلسطيني بعد كل هزيمة وبين حالة الرومانسية العاطفية الجمالية في الماضي ، حيث كانت العلاقة حياة إنسانية ، تم غدت في الحاضر لا تتجاوز الذاكرة المذبوحة نتيجة تهيمش المكان الفلسطيني والمرأة الفلسطينية بفعل القمع الصهيوني ، وفي المحصلة النهائية نجد إشكالية الرواية عند حبيبي قائمة على ذاكرة البطل المهروم الباحث عن المرأة ، بما يغضي بالكشابة إلى أن تكون ذكورية في صونها . أنثوية في قضيتها ودورها ، على اعتبار أن الجانب الأنثوي غير مهم في ذاته بقدر كونه قيمة مركزية في الذاكرة الذكورية المسكونة بالعلاقة بين الرجل والمرأة من جهة ، وبالعلاقة بين الرجل ووطنه وماضيه حين تعد المرأة رمزا للوطن / الأرض من جهة أخرى ، وهذا هو منبع جمالية توظيف المرأة عند حبيبي !!



وكانت المساحة اللغوية المخصصة للمرأة وما يتعلق بها عند كمفاني لا تتجاوز علامات اجتماعية رمزية في «رجال في الشمس» ، تدفع الرجل إلى المغامرة ، حيث غامر أبو قيس بعد تشجيع أم قيس له بالرحيل إلى البحث عن المال ، وأخرجت أم كريا ابنتها مروان لتندفع إلى الهدف نفسه ، وساعد عم أسعد أسعد ليتمكن من تحسين أوضاعه المالية كي يتزوج ابنته . وفقد أبو الخيزران رجولته فاندفع بعد غياب المرأة من حياته إلى البحث عن المزيد من النقود ، شاعرا بالخزي وهو يتذكر تلك المرأة التي ساعدت من استاصلوا ذكوريته ، ويروج أحتاج رضا قصص الرافضة كوكب بين

عساكر الحدود ليسرر مهرباته ، ويظهر شيق عساكر الحدود لأية قصة عن الجنس والجسد ليتعلقوا بها⁽¹⁾ . . . وذلك كله يشعرون أن دور المرأة حافز وباعث للكثير من العلاقات والتصرفات ، لتبدو الرؤية المركزية للمرأة رئيسة في بنية السرد ، رغم كون مساحتها محدودة ومغيبية بسبب إحالة لغة الرواية إلى الذكور كما يوضح من العنوان ، حيث تتفق على أن كنفاني قدم في رواياته بنية سردية ذكورية ، لكنه لم يغيب مركزية المرأة في هذه الرواية أو في غيرها . فيقدمها في الصميم من مشكلات الواقع الاجتماعي عن الحياة ، والوطن ، والمرأة ، والإنسان ، والحقيقة⁽²⁾ ، حيث نجد «مريم» في «ما تبقى لكم» هي مركز التحولات في الرواية ، فما قبل انتهاك عرضها يختلف عما بعد ذلك ، بالنسبة لذاتها أو للآخرين ، فهي كانت هامشية ، مغيبة ، مثلها مثل خالتها ، وأميها ، وكل من حولها ، ثم بعد أن انتهاك زكويها عرضها تشكلت التحولات في شخصيتها ، وشخصيات حامد والأم والصحرى والزمن ، وزكوي ، والجندي الصهيوني ، فصار عرضها - بما يحمله من دلالات - النافذة التي انفتحت على مصراعها لتعيد بناء العالم ضمن رؤى جديدة ، لذلك يمكن عد شخصية مريم حافزاً لتوليد الكثير من العلاقات والصراعات التي كانت ساكنة أو مغيبة ثم ظهرت من أعماقها الخفية إلى غليان السطح!!

وتشكل شخصية أم سعد في «أم سعد» مساحة حيوية في بنية السرد ، بحيث تعد هذه الرواية أهم روايات كنفاني ، بل أهم الروايات الفلسطينية كلها⁽³⁾ ، نوظيفا لشخصية الأم داخل بنية سردية وامزة حياة الشعب الفلسطيني وعلاقاته بقضية الوطنية ، ومن الممكن اعتبار وظيفة أم سعد وظيفة ذكورية ثورية ، ووظيفة رمزية إنسانية ، وهي بالتالي لا تعني الوظيفة النسوية أو القضية النسوية ، لكنها تعطي دلالة جمالية تعني أن هذه الأم قادرة على أن تحمل كل الدلالات الممكنة في بنية السرد بما فيها الدلالة النسوية ، وليس بإمكان أي رجل مهما كانت شخصيته أن

(1) انظر تعديداً أصلي «الطريق» و«الشمس والظل» حيث تتكلم فيهما الرؤى الجنسية : غسان كنفاني .

الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص 105-143 .

(2) مصطفى الوائلي : غسان كنفاني : تكامل الشخصية واختزالها ، ص 97 .

(3) تعد رواية «أم سعد» في الثقافة الفلسطينية الثورية مثل رواية «الأم» تكليم جبروني في الثورة الشيوعية الروسية .

يحمل ما تحمله هذه الأم من دلالات عميقة في توليد فضاء الرؤية الخاصة بهزيمة حزيران من منظور كنفاني، فكانت أم سعد رمزاً ثورياً أعمق بكثير من شخصية مريم التي لم تتجاوز مساحتها ربع مساحة رواية «أما تبقى لكم» لتحال الأرباع الثلاثة الأخرى إلى حائط والصحراء والساعة. أما أم سعد فهي فضاء العنوان والمثلن، وهي أيضاً تتحول إلى رواية للعديد من الحكايات عن الماضي الفلسطيني وحاضره⁽¹⁾.

وتجد مساحات «صفية» و«ليلي الحايك» و«سعاد» و«زينة» و«زينب» تشكل رؤى بنها كنفاني من مسارب عديدة في رواياته، أهمها: قطرية صفية، والجنس مع ليلي الحايك، وبطولة سعاد الثورية، وانتهاءً عرض زينة، والخوف من جسد زينب، وهي إشكاليات تنضي إلى ظاهرة أهمية المرأة عند كنفاني كجمالية لا بد منها لتكون الرواية مهمة، وقد تكون المساحة التي تغطي للمرأة محدودة قياساً إلى مساحة الرجل، لكنها مساحة قادرة على أن تقيم التوازن، وتعدد الجسديات، وتعمق الدلالات داخل بنيتها السردية، فلا يمكن أن تستقيم رواية «عائد إلى حيفا» دون اتخاذ صفية مطية لبث الوعي الفطري العاجز عن المواجهة مع الآخر المنسلح بالعنصرية واليائها الفتاكة في قمعه للفلسطيني، كما لا يمكن أن تكون رواية «الشيء الآخر» من قتل ليلي الحايك رواية مهمة بدون ليلي الحايك الجسد الشهوي، وموضع المقاومة، ولغز الجريمة في حياة الحامي صالح الذي يجد نفسه محكوماً بشائبة حبه لزوجته دينا وشهوته لجسد ليلي الحايك، لتضج هذه الشبهة مركزية الرواية وما ينشأ عنها من تحولات ورؤى وجماليات.



قدم جبرا في رواياته مساحة واسعة للمرأة، إلى حد قيامها برواية نصف لغة رواية «يوميات سراب عفان»، وبرز صوتها في رواياته الأخرى، وخاصة «البحث عن وليد مسعود». وقد عودنا جبرا في رواياته كلها على أن علاقة بطله بالمرأة موضوعه المفضل على الإطلاق، والذي يجعل رواياته تقدم «شبكة واحدة للعلاقات»⁽²⁾.

(1) انظر من الحكايات التي روتها أم سعد في فصول الرواية: «الرسالة التي وصلت بعد 12 سنة».

ص 303-310، و«الناظر والبرهان فقط»، ص 315-316، و«أم سعد تفصل على حجاب جديد».

ص 323-326.

(2) محمد كامل الخطيب: «الرواية والواقع»، ص 47.

الجنسية : بل تتعدد هذه العلاقة لتشمل عدة علاقات تسير في النهج نفسه ، كما لاحظنا في «السقينة» والبحث عن وليد مسعود» . وتعد حركية النساء في ضوء هذه العلاقة الجنسية كينونة لغثة السردية من بداياتها إلى نهاياتها ، رغم حرصه أحيانا على أن يبت بعض القضايا الفكرية والثقافية والوطنية ، إلا أنه يشعرنا عموما أن هذه الأشياء لا تصلح إلا من خلال شخصية المرأة التي يجعلها أحيانا رمزا للأرض ، وأحيانا للحر ، وأحيانا للشهوة والشبق ، وأحيانا للجسد الذي ينير الظلام . . . وهذا البناء الجمالي المتعدد للمرأة عند جبرا ينشأ من خلال الرؤية الذكورية ، لا من خلال رؤية نسوية ، حتى وإن حاول أن يشعرنا في السرد أحيانا أن المرأة مستقلة في بعض تصرفاتها ، وظهور صوته المختلف عن صوت يطله إلى حد ما ، لكن هذا الاختلاف ظاهري لا جوهري ، وفي كل الأحوال تبقى المرأة أهم حافز للكتابة السردية المتولدة من جدها على وجه الخصوص ، وما يغضى إليه هذا الجسد من شبق وجمال وشر ورمز . . .

مرواية «صراخ في ليل طويل» تعبّر عن علاقة البطل بالنساء المتولدات من «البورجوازية» والإقطاع (سمية شنوب ، وركزان ياسر) ، و«صيادون في شارع ضيق» قائمة على العلاقات العاطفية والجنسية في الدرجة الأولى بين البطل وثلاث نساء (إلى المقدسية ، وعلاقة النفري ، وسليخى الريطي) ، و«البحث عن وليد مسعود» تتجاوز أحيانا قضية العلاقة بالمرأة من خلال التاريخ لسيرة وليد مسعود الأولى ، لكن الرواية في جوهرها علاقات جنسية جريئة للأبطال وخاصة لوليد مسعود مع نساء شبقات (مريم الصغار ، ووصال رؤوف ، وجنان الشامر) ، و«السقينة» لعبة علاقات جنسية وعاطفية للرجال الهاربين من أوضاع مختلفة مع نساء ضاحكات بالجسدية (لى عبد الغني ، ومها الحاج ، وإيليا ، وجاكلين) ، و«يوميات سراب عفان» هي صونان بتداخلان (سراب ونائل) للتعبير عن الحب والجنس ، والغرف الأخرى» تتشكل من خلال العلاقة بالجنس الكابوسي الشبق (يسرى المفتي ومثيلاتهما) ، و«عالم بلا خرائط» تحيل جبرا إلى الجانب الجنسي (علاقة البطل مع نجوى العامري ، وميادة أمين) ، وتحيل عيد الرحمن صيف إلى الجانب التاريخي!

انطلقت سحر خليقة في تعبيرها عن قضية المرأة التي شغلت رواياتها من حافزين :

الأول حافظ القضية النسوية وما تعانيه المرأة من اضطهاد داخل بنية المجتمع الفلسطيني والثقافات السائدة فيه ، فأنتجت تحت هذا الحافز «مذكرات امرأة غير واقعية» التي تعالج فيها سيرة حياة عفاف المجدبة نفسها المستلبة اجتماعيا ، ولم نعد جوازي لكم» التي تكشف عناناة المرأة في ظل الثقافة السائدة في المجتمع .

والثاني حافظ القضية النسوية المختلطة بالعالم الموضوعي الفلسطيني في ظروف الاحتلال ، حيث عبرت عن حياة الفلسطيني المرغوة بالقهر والاستلاب داخل الأرض المحتلة بعد هزيمة حزيران ، وخلال الانتفاضة الفلسطينية ، وبعد اتفاقيات «أوسلو» ، فتولدت بذلك «الصبار» و«عباد الشمس» و«ياب الساحة» و«الميراث» . ورغم كون الوضع الفلسطيني العام أخذ حيزاً أو مساحة مهمة في بنية السرد في هذه الروايات الأربع ، إلا أنها روايات فعلت قضية المرأة في الدرجة الأولى ، باستثناء «الصبار» التي انشغلت بالوضع العام الفلسطيني خلال خمس سنوات بعد حزيران . فبما عدا ذلك امتلأت «عباد الشمس» بحركية سعيدة الاجتماعية وروح القدس الثقافية . ثم كانت «ياب الساحة» تعبيراً عن حركية نزهة المومس الصحية ؛ لتبدو لنا الرواية معالجة لوضع المرأة الذي ازداد تردداً في زمن الانتفاضة ، ونجد أيضاً «الميراث» مخصصة لحركية نساء عديدات أبرزهن زينة التي تروي لنا وضعاً فلسطينياً مبتدلاً بعد «أوسلو» ، وخاصة وضع المرأة الأسوأ من أي وضع آخر .

وبينما انطلقت ليانة بنر وسلوى البنا من واقع القضية الفلسطينية متخذتين من المرأة المثقفة الثائرة ركناً رئيساً في بناء الشخصية النسوية الجديدة ، حيث زاولتا بين الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية ، تتقدم المرأة المحركة الرئيس لبنى السرد عندهما دون إغفال التاريخ للوضع العام ، نجد ليلي الأطرش تشاركهما في هذا التصور في روايتها الأولى «وتشرق غرباً» ، ثم تعالج في روايتين أخريين «امرأة المصقول الخيمة» و«ليلى» وظل امرأتها القضية النسوية وما تعانيه المرأة المثقفة من استلاب في البيت الاجتماعية «البورجوازية» ، ثم قدمت «صهيل المسافات» ضمن سياق البطولة الذكورية ، مع امتلاء ذاكرة هذه البطولة بصهيل النساء .

تبدو المقارنة بين الرواية النسوية والرواية الذكورية في سياق المساحة والخوافر تؤكد على أن الرواية النسوية انطلقت من منظور نسوي ، عالج قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ثقافية إنسانية ، بحث فيها هذه المرأة عن وجودها وحركيتها وقيمها الإيجابية بعد أن شخصت مأسيتها وأنساق ضياعها وانغترابها ، وعلى عكس هذه

الحركية تعاملت الرواية الذكورية مع المرأة ، حيث اتخذتها مظية غطية للتعبير عن الاجتماعي والوطني والشفافي ، فكانت صورها وعلاقاتها ومساحة التعبير عنها والحوافز التي وجهت هذا التعبير لا تعني طرح قضية نسوية⁽¹⁾ ، لأن ما قصدته الرواية الذكورية طرح هموم البطل الذكر وقضاياها المصيرية ، فكانت المرأة جزءاً من القضية الذاتية - الاجتماعية لهذا البطل ، بل ربما تعد أهم أجزائه على مستوى الرؤى ، وأهم أجزاء الكتابة السردية نفسها على مستوى الجماليات .

ثالثاً : عناوين وأسماء أنثوية

لعل الوقفة عند عناوين الروايات ترينا غلبة العناوين الأنثوية الدالة كمفاتيح رؤيوية وجمالية للنصوص ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فالعناوين الأنثوية المباشرة هي : «الخطية» و«سرايا بنت الغول» لإميل حبيبي ، و«يوميات سراب عفان» لجبرا ، و«مذكرات امرأة غير واقعية» و«لم نعد جوارى لكم» لسحر خليفة ، و«أم سعد» و«الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» لكتفاني ، و«امرأة للفصول الخمسة» و«ليلتان وظل امرأة ليلي الأطرش» وعروس خلف النهر» لسلي البنا .

ولا يخلو عنوان من هذه العناوين من إشارة اغتراب أو تحول في حياة امرأة مختلفة ، امرأة تكسر المألوف في الرؤى والجماليات من خلال رموز : الخطيئة ، والغول ، والسراب ، وغير الواقعي ، ونفي الجوارى ، والأم ، والقتل ، والفصل الخامس ، والظل ، والعروس !!

أما العناوين الأخرى غير المباشرة فهي تظهر المرأة ساكنة في دلالة العنوان ، إذ هي جوهر «السداسية» ، و«تشرق غرباً» والوحيدة التي تستمر في «البحث عن وليد مسعود» ، و«ما تبقى لكم» و«السفينة» و«الصبار» و«بوصلة من أجل عباد الشمس» ، و«عين المرأة» و«نجوم أريحا» و«الميراث» و«صهيل المسافات» وليس في هذا التصور مجازفة ، بل إن التورن تدل دلالة واضحة على أن المرأة إيقاع عناوين الروايات ، وأن الرجل لا يحظى إلا بعناوين قليلة ، مثل : «رجال في الشمس» و«العاشق» و«عائد

(1) نستثني من ذلك روايتي «يوميات سراب عفان» لجبرا ، و«أم سعد» لكتفاني ، إذ هما أهم روايتين جسدتا الكتابة الذكورية السردية في التعبير عن شخصية المرأة ومنظورها ، رغم وجود افتعالية ذكرية في هذا التعبير .

إلى حيفا» و«الأعمى والأطرش» لكتفاني ، وه الوقائع الغريبة في احتفاء سعيد أبي
النحس المشائل» لحبيبي .

أما بخصوص الأسماء النسوية في الروايات فهي في العادة أسماء مرتبطة
بواقعية الأسماء عموماً ، وإن كان بعضها يحيل إلى رمزية واضحة ، وخاصة في
روايات إميل حبيبي ، حيث يعاد ، وباقية ، وسرايا ، وإخطية ، وسروة ، وجبينة ، وأم
الروايات^(١) . . . أسماء ترتبط برمزية خاصة تفضي إلى فلسطين / الأرض والإنسان
في ظروف الاحتلال الصهيوني .

ويمكن أن نجد في أي اسم سياقاً جمالياً خاصاً ، من خلال إحياءاته ، كأن تحيل
ليلى إلى ليلى والجنون ، وجان دارك إلى الفرنسية الثائرة ، وصريح إلى صريح العذراء ،
وه فلسطين إلى فلسطين ، ولي ومها إلى الأرض . . الخ ، لتعني لها أسماء النساء
طبيعة أنثوية رقيقة ، فيها دلالات حساسية الأنثى وشغافيتها ، مثل : نوار ، ريفد ،
نزهة ، زينة ، نهلة ، فتنة ، سمر ، سميرة ، سهى ، عفاف ، صحاب ، سراب ، زهرة ،
جنان ، شهد ، سلاقة ، ميادة ، نجوى ، وصال ، يسرى ، هيفاء ، هند ، نادية ، غنى ،
أمال . . الخ .

وإن بدت هذه الأسماء تحيل إلى إيقاع أنثوي له جمالية خاصة ، حيث يختزل
كل اسم في جمالية الهشاشة أو الهامشية بطريقة أو بأخرى ، فإن أسماء الذكور
نوحى أحياناً بالفاعلية وصيغ للبالغين عن قصد ، كما هو حال الاسم الثاني لأبطال
جبراً : أمين سماع ، جميل قرآن ، وديع عتاف ، فارس الصقار ، هشام الصقار . . .

وتتخذ بعض الأسماء النسوية ، وخاصة عند سحر خليفة دلالات اجتماعية
سياسية ، ومن ذلك نجد في «باب الساحة» : «سكينة» دلالة على السكين التي
ذبحت بها ، و«نزهة» تحمل مفارقة عميقة في اسمها ، فهي لم تعد نزهة ، وإنما تحولت
إلى رحلة شقاء وعار واضطهاد ، و«صحاب» القبيصة الرمزية المثالية للمرأة المرتبطة
بالسماء داخل الوعي الذكوري العاشق للمرأة الجميلة هي التقيض لنزهة ، وبالتالي لا

(١) من الأسماء المهمة عند حبيبي اسم «فراشة» ، وهي امرأة اخترقت الحدود ، فنهلت الرمائل بين
الباقين والنازحين ، وأعدت الزوجة إلى زوجها . والفئة إلى خطيبها ، فكانت حقلها كصفحات
الفراشة ذبينة ، خفيفة الطول والمرض ، سريعة الحركة ، ولا ترتدي من الملابس إلا الخفيف
الذهب ، كأنها الفراشة : «سرايا بنت الغول» ص 166 .

تظهر «سحاب» أو المرأة التي ترفض أن تكون رمزا داخل بنية السرد ، لأنها امرأة مغيبة عن الواقع المستلب المجهور ، على عكس «نزعة» الضحية الحاضرة في الواقع ، والتي تشكل البطولة في الرواية من بدايتها إلى نهايتها . وحتى «زكية» التي زكاها الآخرون فعندوها مثالية لا تفوض في أعراض الآخرين ، حكيمة لا تخاف العثمة وكلام الناس ، عاملة بإخلاص كغافلة ، ومناضلة شعبية ، تظهر على أنها ليست بهذا المستوى من التركيز ، فهي تخاف ، وبودها أن تتكلم وتكلم ، لتنفذ صمتها من الموت ؛ «تفتح فمها ولا تطلقه» على الإطلاق ، تفضفض وتصبح وتنفس ، وتلعن زوجها ، وتلعن حفلها ، وتلعن الليل وما يجيء به من جن وعقاريت⁽¹⁾ .

ومسعدة في روايتي «الصبار» و«عباد الشمس» ، لا ينطبق اسمها على ظروف حياتها ، فإن كانت التسمية موحية بأنها تسعد زوجها ، وهذا فعلا ما كان يجده زهدي في جسدها ، حتى اختزل عالمها بهذا الجسد «يقبل اللحم الساخن» ، ويفرز أنفه في عبير الصابون وأمواج الأنوثة⁽²⁾ . لكنها بعد موت زهدي تصبح ضحية للشقاء والامتلاك ، فكان اسمها دليلا على المفارقة التي تجعل الاسم تضيقا لصاحبه ، فهو إن كان اسما في حياة الرجل الذي يزرق ويبت حلال تسعده وتكثر من نسله⁽³⁾ ، فإن موته يتيح المجال لأن تشقى هذه المرأة في بيئة اجتماعية لا ترحم ، فيصبح الاسم عبثا في حياتها . وهذا التحول عودتنا عليه سحر خليفة في رواياتها «فلينا في «الصبار» ، لم تعد في مستوى اللين ، إذ تحولت بفعل الانتماء إلى الثورة ، كما يعترف بذلك الذكور ، إلى «فتاة صلبة ، لديها خيرة»⁽⁴⁾ .

ونجد المفارقة أيضا في ذمكرات امرأة غير واقعية ، حيث تشير الرواية إلى أن عقاف سميت بهذا الاسم لتكون عفيفة شريفة في أخلاقها وحفاظها على نفسها من اتورط في العلاقات العاطفية والجنسية ، وأن زوجها الذي اسمه «محمود» قصد من تسميته أن يكون محمودا في سيرته وأفعاله . وفي كلتا التسميتين ، أصبحت البيئة تنظر بشكل منحاز إلى الشخصيتين ، فمحمود هو محمود رغم أخلاقه السيئة وأفعاله

(1) سحر خليفة : باب المساحة ، ص 26 .

(2) سحر خليفة : الصبار ، ص 147 .

(3) سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 22 .

(4) سحر خليفة : الصبار ، ص 136 .

الفيحيحة ، و«عنافة» العفيفة تسقى متهمة بالفواحشة والعيب والشعار مهتما غائلت مع الواقع وتقاليده .

وتنجر هذه القراءة على بقية روايات سحر خليفة كلها ، وخاصة «الميراث» التي تشعر أن النسبة فيها تحمل دلالات عميقة ، فتهلة لا تنهل الجنس كالآخرين ، وإنما تنهله لأول مرة في حياتها مع رجل في السبعين من عمره على ستة الله ورسوله . وقتنة بؤرة فتنة وتشويه عندما تنجب ابنا من منى يهودي ليحجب الميراث الفلسطيني ، وزينة الجميلة تسقط في غلظة الجنس غير الشرعي ، فتصبح امرأة جافة العواطف والمشاعر بعد أن حاول والدها بجذوره المشوهة أن يقتلها . .

رابعا : أصوات أنثوية

يوجد فرق بين الصوت الأنثوي والدور الأنثوي . فالصوت يعني حضور الشخصية في بنية السرد من خلال صوتها الخاص ، في حين يمثل الدور حضور الشخصية كدور في حياة الآخرين ، فيكون وجودها ضمن أصواتهم ، لا بصوتها الخاص . مع كون هذا الدور أيضا يقدم قيمة صوتية بطريقة أو بأخرى ، إن بدت شخصية المرأة مؤثرة في غيرها .

فالمرأة حضرت بوصفها صوتا رئيسا ، أو صوتا طوليا في الرواية النسوية ، إذ كان أبطال روايات سحر خليفة ، وليانة بدر ، وليلى الأطرش ، وسليوى البنا ، نساء بالدرجة الأولى ، فاحتل الرجال الأدوار الثانوية ، باستثناء روايتي «الصبار» لسحر خليفة ، و«سهيل المسافات» لليلى الأطرش ، حيث كانت البطولة فيهما للذكور .

قدمت سحر خليفة في «عباد الشمس» صوت المرأة المثقفة (رفيف) بكل ما تحمله الثقافة النسوية من خطابية ، ووعي نظيري ، وانشغال بالثقافي على حساب الواقعي ، وهذا الصوت يكاد يكون أهم محاور رواياتها كلها ، إذ قدمت شخصيات «سميرة» في «لم تعد جماري لكم» ، و«نوال» في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«سميرة» في «باب الساحة» ، و«زينة» في «الميراث» على أساس أنهن أصوات ثقافية نسوية حاولن التعامل مع الواقع من منطلق العلم والمنطق والثقافة وأفكار التحرر والمساواة . . .

وهذا الصوت الثقافي ليس ثابتا منطلقا على ذاته مستقرا في رغباته وحياته ككل . بل هو صوت متعدد الاهتمامات ، متداخل إلى درجة كبيرة مع بني الحياة

الاجتماعية والثقافية والوطنية ، إذ تنخرط هؤلاء النسوة في قضايا المرأة ، والانتفاضة الفلسطينية ، ليغدو الداخل كبيراً بين الذاتي والموضوعي ، حيث تناضل «رفيف» لأجل قضايا المرأة ، وتنخرط في الانتفاضة ، وتنشغل سميرة ونوال بالفكر الاشتراكي وقضايا المرأة ، وتدخل سمر بأسئلتها الاجتماعية العلمية إلى أعماق الانتفاضة محاولاً أن تفرق بين السليبي والإيجابي . كما أنها تناضل كفبرها في الانتفاضة . وتعود «زينة» من أميركا إلى فلسطين باحثة عن جذورها ، ومحاولة أن تلتصق بقضايا وطنها الثقافية والاجتماعية .

وضمن الصوت الثقافي العام ككل ، تحرك سحر خليفة صوتاً ثقافياً آخر ، يحاول أن يكون إيجابياً ، ثم لا يلبث أن ينهزم أمام الشروط البيئية والذاتية ، فيصير سليباً . متغنياً على ذاته ، مهزوماً متردداً ، متناقضاً ، لا يعرف هل هو في دائرة سلبية الحزم ، أم في دائرة المرأة الجديدة المثقفة ، لذلك نجد هذا الصوت يتشكل في الهروب عند «سامية» في «لم بعد جوارى لكم» التي هربت مرتين من حبيبها بحجج «رومانسية» «بورجوازية» وأخيراً⁽¹⁾ ، وعند «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» التي اعتسرت نفسها ضحية كبرى للقيم الذكورية ، فاستسلمت لصيرها المأساوي المغترب المستوحش الضائع في التردد والضعف ، وعند «نوار» في «عباد الشمس» ، والتي كان بإمكانها أن تكون مساوية للمودج رفيف ، لكنها أثرت بفعل صليبتها وتجربتها الأسرية الإقطاعية أن تجد نفسها ضائعة بين شعارات انظارها لحبيبها المناضل السجين ، وبين واقعية حاجتها إلى أن تكون بين ذراعي رجل كناية أثنى عادية قابلة لأن تصبح حزمة أو كبلتك نجد شخصية «نهلة» المعلمة الواعية المكافحة المربية في «الميراث» ، تتحول في سياق تذوق الجنس على سنة الله ورسوله إلى امرأة تفقد أية قدرات ثقافية وهي تضع نفسها في فرائض سمسار في السبعين من عمره .

وأبصاراً وجدنا ضمن هذا السياق الثقافي نماذج نسوية ، فهمت الثقافة بطريقة مغلوطة ، فاتخذتها وسيلة من وسائل الإفراط والتفريط في التحرر ، لتجدها في نهاية المطاف ضحية مستتمة ، مريضة ، تعاني من الضياع والاعتراش ، والهزيمة ، فكانت «سهى» الفنانة المثقفة ضحية لشيقها وللمخدرات ، و«إيفيت» المثقفة الساذجة

(1) سبب هروب سامية وزوجها من آخر غير مقنع ، تقول : «لقد كنت تعباً بدولتك . وهذا يكفي» لم نجد جوارى لكم ، ص 95 .

ضحية لسااجتها الثقافية بما أوقعها فريسة «دوجوانية» الرجل في «ثم نعد جوارى لكم - كما كانت فيوليت المثقفة الجميلة في «الميراث» ضحية لوقوفها الواقع من محب»¹¹

والصوت النسوي الآخر المقابل للصوت الثقافي الذي أهملت به سحر خليفة في رواياتها ، هو الصوت النسوي الاجتماعي الشعبي ، غير الثقافي بمفهوم الثقافة الدارجة ، وهذا الصوت يشكل مجموعة كبيرة من النساء الخرج ذوات الأدوار الثانوية في بني السرد ؛ لذلك وجدنا صورتين رئيسيتين لهذا الصوت : الصورة الأولى صوت النساء الأمهات والزوجات المتشبهات بأوامر الثقافة الذكورية ، فغدت شخصية المرأة هنا شخصية مشوهة ، غير منسوبة إلى النسوية الإيجابية ، بل إنها تعد وسيلة لقمع المرأة الباحثة عن إنسانيتها وتحريها ، لأن هذه المرأة تعومت على أن تكون مضطهدة مستكينة في حياة الرجل وتحت سقف القومية الذكورية واستغلالها ، ومن الممكن أن تعد مجموعة نسوية كبيرة في هذا السياق المهشج عموماً في لغة السرد بوصفها صوتاً يعبر عن غطية الدور الخرجي¹²

وفي هذا الصوت الاجتماعي السليبي نجد بعض الشخصيات النسوية الخرجية ، حاولن أن يتمردن على واقعهن الفئذل ، ليس بشروط تمردهن الذاتي ، وإنما بفضل الشروط الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع المرأة إلى أن تتخوض تجربة الرجل في الحياة ، من خلال العمل ، حيث دفع صوت الزوج «سعدية» في «عباد الشمس» إلى أن تحمل مكان زوجها في رعاية بيئها وأولادها ، وتأمين معيشتهم . والتفاعل مع أحلامهم ، كما دفع طلاق الست زكية في «باب الساحة» إلى أن تعمل «قابلة» ، ثم في بناتها ، وفي هذا السياق كانت المرأة (تحديداً سعدية) ضحية للاستغلال النسوي الخرجية ، والمضايقات الذكورية ، والخوف والرهبة من التفاعل مع المعطيات خارج البيت ، إذ عاشت سعدية مجزرة النسوية لسمعنها . في حين تجاوزت الست زكية في بنية الرواية هذا القفل ، بسبب تجاوزها مرحلة الأنوثة ، فصارت امرأة/أماً لكل أبناء الحي ، لأنها أنتجت ولاداتهم طوال عشرين عاماً ، لكنها كانت ضحية من ضحايا

11: حدد عفيف فراج غطين من النسوة عدد سحر خليفة «مخط نخرج من الثورة إلى دنيا التفاعلية الواعية والفعل النسوي ، مخط حقيق يقطع التقليد والامتاع نسخ الفكر والفعل فيه ، قبات وحية أسير الحرارة والجسد» . عفيف فراج : الخرجية في حب المرأة ، ص 292 .

أنجيها المستبد الذي أكل ميراثها!!

وكلتا الشخصيتين ، سعدية والسبت زكية ، رغم أنهما عاشتا في القهر والإدلال والاستلاب ، إلا أنهما بقيتا في نهايتي الروايتين على صلة عميقة بالانتماء إلى القوى الوطنية ، حيث شاركتا في الانتفاضة الوطنية ، والتصقتا بواقع المقاومة ، دون أن تنخرط في أكل لحوم الآخرين ، كما فعلت الأخريات في انتهاك الأعراض بالألبسة السوداء .

ونجد في مقابل الشخصيتين السابقتين (سعدية وزكية) شخصيتي «خضرة» في «عناد الشمس» و«سكينة» في «باب الساحة» عاشتا ظروف القهر نفسها ، لكنهما لم تحافظا على جسدتهما ، لذلك سقطتا في مستنقع الجنس ، مما جعل هذا الصوت الاجتماعي ضحية للمجتمع ككل ، وأيضاً ضحية للذات غير المتجددة في القيم الأخلاقية ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد صوت «خضرة» وزكية صوتاً مشكلاً لصوت ثالث في روايات سحر خليفة ، وهو صوت المرأة المومس كما يتضح من خلال شخصية «نزهة» في «باب الساحة» ، وهو الصوت الذي يحمل وعارة الجسد ، و«القلب الذهبي»^(١) .

إن صوت المرأة الثالث بوصفها ترتبط بعلاقات جنسية غير شرعية يكاد يتحضر في إطارين : إطار المغامرة الجنسية المحدودة التي لا تجعل المرأة مومساً ، وهو ما وجدناه في حيوات كل من : سامية ، وإيفيت ، وسهى ، وفيوليت ، وعفاف ، ومحاب ، وتوال ، وزينة ، حيث يجيء الجنس هنا في ضوء علاقات الحب بطريقة أو بأخرى ، لذلك نجد معاناة لدى هذا الصوت من استقلال المرأة جنسياً ، وبالتالي ضياعها في هذه التجربة مع الحبيب أو العاشق ، إذ غالباً ما تكون المرأة ضحية غلبة : يهرب بعدها منها حبيبها ، لأنه لا يتزوج امرأة ضايعها . ولم تتحول هؤلاء النسوة إلى مومسات ، لأنهن يحشن عن الحب قبل الجنس ، ولم تدفعن مفاخراتهن الجنسية المحدودة إلى أن يحترفن البغاء ، فيصبحن مومسات . هكذا جربت سامية الجنس

(١) انظر عن شخصية باقي ذات القلب الذهبي : خالد القسطيني : «سافرة الشمرة» : شخصية البنت

في الأدب التقدمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٥-٢٠٠ .

فوجدته بارداً من غير الحب¹¹¹، ومارست فيوليث، وإيفيت، وعفاف، ومحاب، ونوال الجنس مع من أحبهن. أما سهى فكانت لها علاقات جنسية شيقة فجميعها أكثر مما تشبعها، إذ إن (عبد الرحمن الميثلوني) الذي أحببت لم يقبل المغامرة الجنسية معها. وعاشت زينة عقدة علاقتها الجنسية الأولى غير الشرعية في ظل قيم التصارع بين الثقافتين العربية والأمريكية.

وعلى عكس هذا التصور الجنسي كان صوت خضرة وسكينة ونزهة في الإطار الثاني لتلازمات بعلاقات جنسية غير شرعية، صوت بغاء، واحتراف للجنس بوصفهن مومسات «تتحدثن من أصل فقير، وعوائل أرهقتهن ظروف المجتمع»¹¹². وإذا كانت سكينة علامة تبين العقاب الذي يلحق بالمرأة عندما تتورط بالجنس وتوابعه كالباحوسة، فإن خضرة تبدو على الوجه النقيض، لأنها مع ممارستها للجنس غير الشرعي كوسيلة للعبث ومساعدة الرجل المريض الذي تزوجها، بقيت على علاقة حميمة بالوطن، وأنها ليست عميلة كما ظنت النومة، فهي عنصرية روحياً إلى الثورة. ولو أعطينا الكتابة دوراً، لوحدنا لها علاقة من خلال دورها الموسمي في خدمة مقاومة الاحتلال؛ كما اتضح من بعض الرموز والإشارات الواصفة لمركبتها في «عباد الشمس».

أما نزهة فهي احترفت البغاء بحكم ظروف عديدة، أهمها أنها استطاعت من خلال علاقاتها الجنسية مع اليهود والعملاء أن تخدم الثورة، بغض النظر عن كون التنظيم الذي انتمت إليه غير نزيه، فهي كما اتضح من بطولتها لرواية «باب الساحة» قدمت لنا تصوراً عن العلاقة بين الجسد الأنثوي والوطن، وبالتالي كانت ضحية لاستغلال التنظيم الفلسطيني لها، قبل أن تكون ضحية لسباب الانتفاضة، وكأنها تعبر من خلال علاقاتها الجريئة، وصوتها المرتفع في نقد العلاقات الذكورية عن صوت نسوي لم تعد تهتمه القيم الاجتماعية الخلقية، ولا حتى العقاب الاجتماعي الذي يصل إلى حد القتل. ومن هنا يبدو صوتها النسوي الموسمي هو

111 مارست سامية الجنس بعد وفاة زوجها في أميركا مع رجال عديدين، فوجدته يثر في نفسها حاجة

ملحة للفرق، «... كل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم بعد وفاة زوجها كانوا سحالي بركة رخيصة لا يعاونون

في نفس سوى الخوف والمرض» لم تعد جوارى لكم، ص 21

(2) خلد القسطيني: الساقطة المتبردة؛ شخصية البني في الأدب الخلدني، ص 67.

الأكثر قدرة على نقد العلاقات الوطنية المزيقة ، والعلاقات الاجتماعية البالية ، وتعربة الواقع من خلال تعرية رجاله ونسائه . وقد استطاعت سحر خليفة أن تقدم لنا من خلال أصوات خضرة ، وسهي ، وفيوليت ، وزهرة ، بوصفهن متحدرات في علاقاتهن الجنسية الصوت النسوي الأكثر جرأة في الهجوم على البيئة الاجتماعية وتعريتها .



وإذا انتقلنا من سحر خليفة إلى ليانة بدر ، وسلوى البنا ، وليلى الأطرش ، فإننا لا نجد تنوعا في الأصوات النسوية ، كما هو الحال عند سحر خليفة التي قدمت ثلاثة أصوات عامة ، فيها عدة أصوات خاصة ، كما لاحظنا .

فسلوى البنا قدمت لنا صوتا رئيسا هو صوت المرأة المثقفة المتشعبة إلى الثورة ، فكانت فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك ، ثلاثة أصوات نسوية في ثلاث روايات ، تفضي بطريقة أو بأخرى إلى الذات الكاتبة ، وكأن جمالية القص عند هذه الكاتبة تكمن في التغلغل داخل لغة السرد من خلال الشخصية الواحدة المعذبة بسبب انتمائها ، وبسبب ما تعانيه من تصادم مع أعداء الثورة ، ومع الثورة نفسها . ولا مجال للحديث في رواياتها عن أصوات نسوية أخرى ، وإن كانت لفتت الانتباه إلى أدوار الأم ، وزوجة الآخر ، والصديقة ، والموسى . . دون أن تكون لهذه الشخصيات أصوات خاصة مميزة ، لذلك يتلون العالم السردى عند سلوى البنا من خلال جمالية منظور السيرة الذاتية للبطل ، لا من خلال سيرة الواقع المتخيل⁽¹⁾ ، كما عودتنا سحر خليفة في رواياتها ، باستثناء رواية مذكرات «امرأة غير واقعية» التي تتشابه مع روايات سلوى البنا ، وخاصة رواية «مطر في صباح دافئ» في مجال معالجة الشخصية النسوية الرئيسة الواحدة .

ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن روايات ليلى الأطرش ، إذ قدمت لنا رواياتها بوصفها سيرة ذاتية لبطل ، وأن الصوت البارز فيها هو صوت ذاتي متداخل مع الموضوعي الذي يقدم رؤية للعالم المشوه ، فكانت هند النجار ، و«نادية الفقيرة» و«منى/ أمال الأشهب» يتحركن بوصفهن صوتا أنثويا يحاول أن يتخلص من قيود

(1) تشير إلى أن رواية «الآني من المسافات» لسلوى البنا تعد أكثر اقترابا من فهم العام ، حيث عالجت الكاتبة فيها وضع الخيم خلال المعارك في لبنان والمعاناة الناجمة عنها .

يشية ذكورية محاصرة» ، حيث استطاعت أن تتخلص هذه التجار في «شرق غربا» من القامحين نجبا بالانتماء إلى الثورة ، وتخلصت «نادية الفقيمة» في «امرأة للفصول الخمسة» من ثوب «القطعة الخميصة» المستلبة ، باستغلالها في العمل والكسب ، وعلى الرغم من اعتبار الشقيقتين (سني/أمال) في «ليلتان وظل امرأة وجهين مختلفين» فإن الرؤية العامة في نهاية المطاف بخصوصهما جعلتهما متوائمتين مع واقعهما المستلب كوجهين لعملة واحدة ، بحكم عدم وجود الواقع الأفضل من هذا الواقع الذي حازتا فيه على مساحة مهمة من التحرر .

وما فئنا عن سلوى البنا يمكن أن يقال عن ليلى الأطرش أيضا بخصوص تغيب الشخصيات النسوية الأخرى غير المثقفة ، مما أفقد رواياتها تعددية الأصوات ، دون تعددية الأدوار ، إذ وجدنا من الأدوار في روايتها دور النساء «البورجوازيات» السليات في تعلفهن بالمظاهر والشكليات في «امرأة للفصول الخمسة» ، ودور الحرمان المستلبات في رواية «شرق غربا» ، وفي هذين الدورين لم تظهر لنا الكاتبة أصواتا نسوية متمدة رئيسة .

وتعد ليانة بدر ، أكثر تحررا من سلطة الصوت النسوي الواحد ، مع عدم انفراجها كثيرا على تعددية الأصوات ، لذلك نجدها قدمت لنا صوتين رئيسيين في روايتها : الأول ، صوت المرأة المثقفة النائرة المتمردة على الكثير من القيود الاجتماعية ، الواتقة من نفسها وتصرفاتها ، والمتعارضة مع الأفكار السلبية الشائعة في البيئة . وكان هذا الصوت ناتجا عن علاقة الشخصيات الخميصة بشخصية الكاتبة نفسها ، وانتماؤها إلى الثورة ، وهو نموذج (جنان وشهد وثريا) بوصفهن متشابهات ، في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، ونموذج «الرواية» و «دهناء» ، في «عين المرأة» ، إذ من خلال هذه الشخصيات رسمت الكاتبة صورة إيجابية لتحرر المرأة وفعاليتها بوصفها إنسانا تأثرا داخل بنية الثورة الفلسطينية ، وداخل الحياة الاجتماعية في الحميم الفلسطيني

وفي مقابل هذا الصوت تشكل صوت المرأة الحرة داخل البنية الاجتماعية ، فكانت «سليمة الحاجة» نموذجا للاضطهاد من زوجها في صيغتها في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، في حين مثلت «عائشة» ، نموذجا مضطهدا له دور البطولة في «عين المرأة» ، بوصفها ضحية للتخلف الاجتماعي ، كما هي ضحية للأوضاع العامة التي فرضتها الحرب الموجهة ضد الخيميات ، وفوق ذلك هي ضحية لسذاجتها ، وبذلك لم تختلف عن أمها وحمايتها لأنهن جميعا ضحايا نسوية متعايشة مع القهر

الذكوري الذي يجعل الهندسة الاجتماعية تنقسم إلى قسمين : «عالم الرجال الذي يراصد الدين والسلطة ، وعالم النساء الذي يمثل جمال الحياة الجنسية والأسرة»⁽¹⁾ . ولم تقدم أية رواية من روايات سلوى البنا ، وليلى الأطرش ، وليانة بدر نموذجاً واضحاً لصوت المرأة المومس ، كما ظهر عند سحر خليفة ، بل إن الشخصيات النسوية عند هؤلاء ، لم تقاصر بأية علاقات جنسية غير شرعية بطريقة مباشرة ، رغم انفتاح بعضهم على الحياة الثورية والحركة خارج المنزل في حرية شبه كاملة .

وإجمالاً نجد صوت المرأة مهيمناً على الروايات النسوية ، مقابل تحول صوت الرجل إلى صوت ثانوي قد يظهر في أحيان كثيرة راوياً للأحداث ، ومشاركاً في الرواية . كما هو حال روايات «امرأة للفصول الخمسة» ، و«سهيل المسافات» لليلى الأطرش ، و«العصار» لسحر خليفة ، و«الآني من المسافات» ومطر في صباح دافئ» لسلوى البنا ، وقد لعبت شخصية الرجل الدور السلبى في بناء صوت المرأة ، إذ إن كل امرأة من النساء السابقات شكلت صوتها الرئيس من خلال معاناتها من أدوار الرجال في حياتها ، كما عانت من أدوار النساء المحرم الموازيات للرجال .

خامساً : أدوار أنثوية

وجدت المرأة صوتها الغاغل في الرواية النسوية ، بعد أن لعبت في الروايات الذكورية أدواراً لا أنصواتاً في أغلب الأحيان ، إذ إنها لم تكن صوتاً دالاً على المرأة بذاتها إلا في حالات نادرة ، حيث قصصت الرواية الذكورية ، أن تجعل البطولة ذكورية ، سواء أكانت هذه البطولة ثقافية أو اجتماعية ، أو سياسية ، فالبطولة في كل الأحوال تعني شخصية ذكورية ، تشكل المرأة جزءاً مهماً أو دوراً رئيساً في الصوت الذكوري . مما يؤكد على غياب صوت المرأة ، مقابل حضورها كدور أو علامة أساسية في حياة الشخصية الذكورية .

لم يرسم كنفانني في رواياته امرأة حقيقية ، كما أنه لم يقدم لنا صوتاً نسوياً يعنى المرأة بعينها . لا شيئاً آخر غيرها ، بغض النظر عن كون المرأة موجودة في الواقع أو غير موجودة ، إذ المسألة الجمالية عندنا بخصوص المرأة تعنى إحداثها إلى رمز له دلالة أحادية أو متعدد الدلالات ، ليس منها أنه قضية نسوية ، ف «أم سمحة» في رواية

(1) فاطمة الربيعي : الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع ، ص 121 .

«أم سعد» لعبت دور الأم الرمز للقضية ، والشعب ، واغيم ، والثورة ، فحملت خواص الانزياح من واقع المرأة وخصوصياتها إلى واقع الثورة/القضية الفلسطينية بكل دلالاتها ، ومعبره العانس في «ما تبقى لكم» هي رمز للعرض الذي يحرقه البطل المذكور على حرابه خمسة عشر عاما ، ثم لجدها تسقطه في الوحل في خمس عشرة دقيقة ، مما يكشف عن رمزية علاقة الذكر بعرضه وأرضه ، ليغدو هذا الذكر أكبر مخدوع وهو يترك قضية أرضه لصالح قضية عرضة التي من المفترض أن تكون الحباية له من حق حرية المرأة وثقتها في الدفاع عن نفسها ، وكذلك في شخصية «صفية» في «عائد إلى حيفا» تمثل دور المرأة الفطرية الساذجة التي تؤمن بالخرافات في زمن الصراع الحضاري _ العسكري مع العدو ، «وليلي الحايك» تمثل رمزا جسيما للمرأة الجسد الشهوة والشبق ، وحاجة الجسد لأكثر من علاقة جنسية ، واحدة شرعية ، وأخرى سرية ، ليتمكن الجسد من إشباع غرائزه التي تفيض عن العلاقة الشرعية . . وفي ضوء هذه الشخصيات الأربع وغيرها ، لم يقدم لنا كنفاني صوتا نسويا خارجا عن إرادة الفكرة العامة التي يبتثها من خلال لغته السردية ، لذلك قلنا إن المرأة عنده تمثل دورا مستعارا ، لا صوتا خاصا بها .

ولا يختلف إميل حبيبي عن كنفاني ، بل ربما يعد أكثر منه تهميشا لصوت المرأة ، فهو لم يظهر صوتها في رواياته إلا للحظات وبعبارات قصيرة ، تاركا للبطل / الراوي الحرية في صياغة الرواية من بدايتها إلى نهايتها وفق صوته وما يحمله هذا الصوت من معاناة سببها ضياع فلسطين في جوف الغول الصهيوني ، لذلك مثبت المرأة فلهورا محدودة لا يتجاوز علاقة حب مكبوتة أو عذرية قبل احتلال فلسطين ، ثم ضياع المرأة بعد النكبة ، لتعود وتظهر كطيف ، فتدعوه إلى البحث عنها مسترجعا ماضيه ، موجوعا بحاضره ، متشائلا من مستقبله . . هكذا مثل «عباد» و«ياق» في «التشائل» و«إخطية» و«مروءة» في «إخطية» ، و«مرايا» في «خرافية سرايا بنت الغول» و«فتاة توار اللوز» في «السداسية» غيابا عن عشافهن الذين يبحثون عنهن ، فلا يجدون منهن غير الذكريات والبقايا ، دلالة على رمزية المرأة لفلسطين قبل احتلالها وبعده .

أما جبرا فقدم -هو الآخر- المرأة في رواياته بوصفها جسدا أنثويا حاملا لجمالية خارقة ، ولشهوة جنسية شبة ، في حياة رجل يحمل فحولة جنسية ، يحرق المرأة على ألا تضمها ، وهذا النموذج النسوي لا يمثل شخصية نسوية حقيقية ، وإنما يمثل

صياغة لرواية جنسية محلوقة غير مقنعة بطريقة أو بأخرى ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن نساء لهن ملامح واقعية حية في رواياته ، حتى وإن ادعى جبرا أن رواياته متعددة الأصوات على طريقة «دستوفسكي»⁽¹¹⁾ .

وجبرا كما نعرف لا يترك لعبه السردية رهينة هذه الشيقية الجنسية بين الرجل والمرأة ، بل يحاول في كثير من الأحيان إعطاء المرأة صياغة رمزية تربط بينها وبين الأرض ، أو بينها وبين الصراعات الطبقية . . من هنا كانت غاذج النساء تتحرك في رواياته من خلال دورين رئيسين : دور المرأة المتزوجة أو المطلقة والجنس الشبق بدون عواصف ، ودور المرأة العزباء والجنس الشبق مع العواطف ، لتعني النساء في نهاية الأمر أهم العناصر التي تشكل صوت الرجل وحركته في الحبكة ، وأن المرأة ليست كيانا خاصا بذاتها ، وإنما هي كيان جسدي للرجل في علاقاته الجنسية والعاطفية فحسب .

وإن ظهر للمرأة أصوات في تعددية زوايا النظر (أو وجهات النظر) التي عودنا عليها جبرا في بعض رواياته⁽¹²⁾ ، فإن هذه الأصوات لا تعني حياة المرأة بقدر ما تعني علاقتها بالبطل الأسطوري ، الرجل الهارب منها ، لذلك كانت لغة المرأة في روايات جبرا هي نفسها لغة أبطاله ، حيث تتشكل المرأة من خلال العلاقة الجنسية ، تدرب فيها ، وتعاني آثارها ، كأنها وجدت من بداية الرواية إلى نهايتها لتلعب هذه اللعبة المثيرة في بنية السرد ، بل كأنها خلقت من العدم بلا قيم وتقاليده وأخلاقيات ، لتكون علاقتها بالآخر هي كل حياتها كدور هامشي ، ليس له أهمية إلا من خلال الجسد الجميل الشيق . ومقابل ذلك تعطل القيم الثقافية التي تمتلكها المرأة ، مفضلة عليها دور المومس في فراش الرجل . هذه هي حقيقة اللعبة السردية في روايات جبرا ، إذ جعل المرأة جسدا لا أكثر ولا أقل ، وإن تحركت أحيانا لتكون غير الجسد ، كأن تنتمي

(11) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنيان ميموري ، رياض الريس للكتاب والنشر ، لبنان ، 1988 ، ص

(12) لو استثنينا الحوارات الخاصة بالمرأة فإن أصواتها عند جبرا تترك في أصوات روايا نظر (وجهات النظر) والرمائل ، أنظر على سبيل المثال : يوميات سراب عقاب ، صوت سراب من 7-74 ، 147-235 ، «البحث عن وليد مسعود» ، صوت سراب الضيفان من 195-238 ، وسيرت ومسال رؤوف ، ص 251-294 ، «والجليفة» ، صوت إميليا ، ص 187-194 .

إلى الثورة الوطنية ، أو أن تكون نائمة اجتماعية ، أو أستاذة جامعية ، أو فنانة ، أو اقتصادية ناجحة ، فهي في كل الأحوال غير مفعلة في هذه الدائرة ، لأنها اختزلت في دائرة الجنس غير الشرعي ، فكانت «مبتلاة بخطاياها»⁽¹⁾ .

هكذا غردت ممية في «صراخ في ليل طويل» على أهلها وطبقتها «البورجوازية» لتصبح زوجة لأمين سماح ، ثم تهرب منه لتصير مومساً . وكذلك غردت «ركزان» على أسرتها وطبقتها فصارن شبه مومس ، بل عرضت على أمين أن يتزوجها فرفض . وأمست «سلمى الريفي» المتزوجة في «صيادون» في شارع ضيق «صياد» شباب أقوىاء تجدد جسدها على شبابهم . وغردت «سلافة» في الرواية نفسها على أسرتها وطبقتها من أجل عشيق خالتها (جميل قران) . وثارت «مرمى الصفار» في «البحث عن وليد مسعود» على كل القيم والأعراف من أجل وليد مسعود الوحيد الذي أشبع شهيقها ، كما غردت وصال رؤوف على صياها وعذريتها وتحذيرات أخيها لتجمل جسدها كتلة شهية في فرائر وليد مسعود ، وتنسحب إلى الثورة بعد اختناقه لتبحث عنه . وغردت لمى في «السفينة» على زوجها ، وعلى الأعراف الأمرية . ولاحتقت عصام السلطان في سفينة الهروب لتعيد تجربتها معه . وكذلك غردت «غوى العامري» على زوجها وأعراف المدينة بطريقة قاضحة ، فمستقت «علاء السلام» ومازنت معه علاقات جنسية مفضوحة ، وأخيرا عازمت «سراب عفان» الدور نفسه وأصبحت أكبر عاتقة لنانى عمران ، ثم هربت منه لا لتكون مومساً كما فعلت سميرة على الأغلب ، وإنما لتكون نائمة في صفوف الثورة الفلسطينية . . فهذه الحركة النسوية غير المقتنعة في روايات جبرا كما هو ملاحظ ، تختلق بدور العلاقة الجنسية مع البطل ، ولا تجد سوى صوت «سراب عفان» يتنادى يكون صوتاً ثقافياً مخوقاً تحرر من قيود الجسد والجنس ، فهربت لأنها تريد لنفسها أن تكون أنثى مختلفة عن نساء جبرا المسابقات في خضوعهن لشخصيتهن المدمرة لذواتهن كنساء أسطوريات من لحم ودم!!

سادساً : العلاقات واستغلال المرأة

إن مشاهد العلاقات الأنثوية بالآخر ، تتعدد في الروايات النسوية ، على اعتبار أن المرأة تلعب دور البطولة في كثير من الروايات ، وتعد هذه العلاقات أساسية في

(1) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنية مرمي ، ص 138 .

بناء اللغة السردية وتشكيل حركية نغو الحدث وتصاعده الدرامي ، وهي علاقات متنوعة أهمها : علاقة المرأة بالآب ، والأم ، والأخت ، والأخ ، والحبيب ، والزوج ، والثقافة ، والمجتمع ، والثورة ، والمرأة الأخرى ، والابن ..

ولعل البنى المركزية للاستغلال الذكوري للمرأة في الكتابة النسوية متعددة : لكنها بارزة في ستة أشكال رئيسة ، هي :

1. الاستغلال الاجتماعي ، بأوجهه المتعددة المتكوسمة في العادات والتقاليد الاجتماعية التي تجعل المرأة تقيود «بطرياركية» متشابكة ، بما جعل المرأة في لغة السرد النسوي تعاني من اضطهادات عديدة من الآباء والأزواج والأخوة والأبناء والعُجبين .. وكل النساء بلا استثناء مستغلات في هذا السياق الاجتماعي . ولا تخلو أية رواية من استغلال اجتماعي سلبي للأمهات ، والزوجات ، والأخوات .. بغرض السيطرة عليهن واضطهادهن ، ليقعدوا هذا الاستغلال قيمة مركزية عائمة في البيئة الاجتماعية ، وخاصة على المستوى الأخلاقي الذي يجعل المرأة عرضة للقتل والضرب والاضطهاد بسبب الشك في حفاظها على شرفها ، في مقابل إعفاء الرجل من أية مسئولية أخلاقية ، بل قد يعد الرجل عفيفاً شريفاً ، وإن كان عدم القتل والأخلاق .

2. الاستغلال الجسدي جنسياً : وهذا الاستغلال يكاد يشكل مركزية في أغلب الروايات ، وذلك في سياق كون المرأة الجسد أو الأنثى موضوع جنسية مستغلة من الآخر الذكر ، سواء عن طريق انتهاك الجسد في الاغتصاب ، والابتذال ، والزواج القسري ، أو عن طريق قبح الجسد الحريري أو الجسد العورة ، القيم التي تجعل المرأة مهددة مرتعة بسبب جسدها ؛ لذلك وجدنا صور المرأة المندسة الجسد في البغاء ، والمرأة المستغلة جسدياً في الزواج الإيجاري ، دليلاً على أنه من الصعب الحديث عن انسجام جنسي أو عاطفي بين المرأة والرجل ، إذ غالباً ما يظهر الجنس ذا طبيعة استغلالية ، تحرم فيه المرأة من أن تكون طرفاً إيجابياً في هذه العلاقة ، بل إن الحب في حيازتها فاشل دوماً ، ولا يتحقق إيجابياً ، إما بسبب اجتماعي يضطهد هذه العلاقة غير الشرعية من وجهة نظر تقليدية ، أو بسبب العاشق نفسه الذي يغدر بالمرأة التي تحبه بعد أن يستغلها جسدياً بطريقة غير شرعية . ويمكن قراءة بطولات الروايات النسوية كنهن على أساس أنهن مستغلات جنسياً إلى درجة القبح أحياناً ، كما استغلت عقاف ، وخضرة ، وتزهة

في روايات سحر خليفة ، وعائشة عند ليانة يتر ، ونادية الفقيه ومنى الأشهب عند ليلى الأطرش .

3. الاستغلال الثقافي : وهو أن تكون الثقافة حكرا على الذكورة ، وتحوم منها المرأة ، فيفتح بابها أمام المذكر ، لأنه الرجل المثقف المتعلم ، ويخلق أمام المرأة الجسد لأنها تفقد بالتعليم والكتابة ، لذلك يحارب المجتمع الذكوري تعليم المرأة وثقافتها ، كما تحارب مواهبها الإبداعية ، وتهدم علاقتها بالكتاب ، وتبقى ثقافتها غاليا متدنية ، لأن المجتمع يريد لها كذلك . بل إن المثقفين أنفسهم يستغلون ثقافتهم لاضطياد النساء ، وتحويل المثقفات أو الطالبات منهن إلى مؤسسات في ظل شعيرات يسارية برافة كاذبة ، كما حدث لنوال وإيفيت ورفيف وسحاب وغيرهن .

4. الاستغلال السياسي : وهو استغلال ناتج عن طبيعة العلاقة المتضادة بين الفلسطيني والكيان الصهيوني من جهة ، وفي جوف العلاقات داخل السلطات السياسية الذاتية فلسطينيا وعربيا من جهة ثانية ، ولأن المرأة نصف المجتمع ، فهي تعاني من اضطهاد سياسي مثلها مثل الرجل والطفل ، لكنها قد تعاني معاناة سياسية مضاعفة ، وهي تجد نفسها ضحية لسياسيين أو لثوريين أنفسهم ، عندما يستغلونها استغلالا سلبيا في معركتهم مع الآخر/ العدو ، وبالتالي تكون زنديقة عنيدة الأخلاق غير سوية ، حتى وهي تناضل مع الرجل جنبا إلى جنب . كما لاحظنا من خلال أفكار نزهة ، ورفيف ، وسحاب في روايات سحر خليفة . وأفكار «جان دارك» في «مطر في صباح دافئ» لسلاوى البنا .

5. الاستغلال المادي : وهذا الاستغلال خاص بالمرأة المنتجة أو الوارثة ، وهو أن تستغل بطريقة غير حيادية ، بمعنى أن تصحى بنفسها ومالها من أجل أخوتها الذكور ، وذلك كأن تحرم من الميراث الذي يستولي عليه الذكور كحال «غفاف» و«زينة» ، أو أن تستغل أموالها الخاصة التي جنتها بعرقها ، كما هو حال نهلة وسيميرة في روايات سحر خليفة .

6. الاستغلال النسوي : وهو أن تستغل المرأة المستكينة اجتماعيا أو المدججة لصالح الذكور في مشاركتها لهم اضطهاد المرأة الأخرى التي تحاول التحرر أو بناء ذاتها بناء مختلفا عن سياق الحرم الذي يستغل بعضه بعضا ، لذلك يصبح أكل النساء للحوم النساء جزءا من الاستغلال الذاتي الذي تحارب به المرأة ذاتها لصالح القيم

البهيمة الذكورية السائدة اجتماعيا ، كأنه تقمع الأمهات بناتهن ، أو تشنع الجارة على جاريتها ، أو تحارب النساء امرأة ما بسبب ظروف خاصة غر بها ، فتؤدي هذه المحاربات إلى القتل أو التعذيب ، وفي ثنائج عفاف وسعدية وعسرة ونزعة وسكينة في روايات سحر خليفة ما يندلج على التآكل الذاتي في دائرة النساء الجسدية .

إذا عدنا المرأة مستغلة ، والرجل مستغلا لها ، فهل يمكن الحديث عن امرأة مستغلة للرجل في الروايات النسوية التي قرأناها هنا ؟

إن استغلال المرأة للرجل ضيق جدا ، ولا نكاد نجد له أثرا واضحا إلا في رواية «لم تعد جوارى لكم» لسحر خليفة ، حيث اتخذت هذه الرواية نهجا حاولت فيه المرأة أحيانا أن تستغل الرجل وتضطهده بطريقة أو بأخرى ؛ لتثبت لنفسها أنها الأقوى ، وهنا استغلت سامية عبد الرحمن عندما تخلفت عنه مرتين بعد أن يسجن ، واستغلت سهي بشارا جنسيا ، ورفضت أن تزوجه ، واستغلت إغيت ثقة زوجها بها وخائنه مع الآخر . وفيما عدا ذلك فلا أثر واضح لاستغلال المرأة للرجل ، باستثناء الاستغلال البشع الذي جعل فئنة تستغل موت زوجها لتتجنب طقلا من مني يهودي مدعية أنه من مني زوجها الفلسطيني لتحافظ على الميراث .

وبشكل عام فإن الشخصيات الرئيسة في الروايات النسوية شخصيات مستغلة بطرق عديدة ، ولا نستثني امرأة منهن من هذا الاستغلال الذي غلف حيواتهن ، لنجدهن يعانين على مستويات الاستغلال كافة ، ويمكن قراءة روايات سحر خليفة كمثال على تشييد رؤية المعاناة النسوية ، يوصف المرأة ضحية اجتماعية بكل معنى الكلمة .

أما بخصوص العلاقات واستغلال المرأة في الرواية الذكورية فإن وضعها يختلف إلى حد ما ، فهي ليست مستغلة زعما عنها ، وإنما هي مستغلة إبداعيا في ضوء تحويلها إلى جسد أو رمز لثوانم طبيعة هذا الاستغلال ، وهنا نغدير المرأة غير ذاتها داخل بنية السرد الذكورية .

ويمكن تحديد نوعية الاستغلال الموجه إلى المرأة في الرواية الذكورية في نوعين بارزين من الاضطهاد :

1. الاضطهاد «الجنس ياركي» الأبوي الذي يحجر على المرأة ويهيمن على حريتها ، وهنا يدفع الكاتب المرأة إلى التمرد وخاصة التمرد على القيود الجسدية التي فرضت

عليها ، فتتخطف في علاقة عاطفية أو جنسية شرعية أو غير شرعية ، وهذه النوعية من الاضطهاد وجدناها في روايات جبرا ، حيث وقفت الأخلاقيات «البورجوازية» متمثلة بالأب والأم في وجه «سمية» في رواية «صراخ في ليل طويل» ، ولم يوافقا على أن تزوج بأمين الذي تحبه لأنه من طبقة فقيرة ، وكذلك قادت قيود الإقطاع «عنایت» فضضعت بعمرها في سبيل أخلاقيات أسرة إقطاعية بائدة بائسة تمرت عليها بعد ذلك أختها ركزان ، فأحرق القصر الإقطاعي بما فيه . وحاصرت السلطة الأبوية سلالة في «صيادون في شارع ضيق» ، فضيقت عليها الخناق ومنعتها من الخروج حفاظا على شرفها ، لكنها تمردت بعدة طرق ، لتكتمل حبها لجميل فران في زمن تعددت فيه القيود التي تفصل بينهما من جهة إقطاعية أهلها ، إذ إن وضع جميل فران لا يختلف كثيرا عن وضع «أمين سماع» . وأحالت فبديّة الثار في «السفينة» بين لمى عبد الغني وعصام السلطان . كما مارست هذه القبليّة قتل نحوي العامري «في عالم بلا خرائط» لتجاولوها القبول في علاقتها الجنسية بنائل عمران ، وهو القتل نفسه الذي عبّوس على النساء عديّات الشرف (المومسات) في «صيادون في شارع ضيق» . ومثل هذا الاستغلال والاضطهاد غيده في حياة يعاد في «المتشائل» الحلبي ، وابنة عم أسعد في «رجال في الشمس» ، ومريم في «ما تبقى لكم» لكنفاني .

2. الاضطهاد السياسي ، وهو اضطهاد ناتج عن اغتصاب فلسطين ، حيث غدت المرأة ضحية للاحتلال الصهيوني ، إذ يقصف البيت فوق رأسها كما حدث مع ليلى في «صيادون في شارع ضيق» لجمرا ، أو تقطع رجلها بفعل انفجار قنبلة كما حدث مع شفيقة في «رجال في الشمس» ، أو تفقد ابنها كما حدث مع صفية في «عائد إلى حيفا» ، أو تشتد فتفقد عذريتها كما حدث مع مريم في «ما تبقى لكم» أو تعاني الفقر والنصف العسكري المتواصل كما حدث مع أم سعد في «أم سعد» ، أو تنسحر وأديها ، فتتحول إلى خادمة كما حدث مع زينب في «العاشق» ، أو تخسر زوجها فتتحول إلى خادمة مستغلة جنسيا كما حدث مع زينب في «الأعمى والأطرش» . . . حيث أوضحت روايات كنفاني أن المرأة هي الأكثر دلالة على أنها ضحية لهذا الاحتلال الاستيطاني الدموي وما أفرز من انتهازين .

سابعاً : تعددية الملفوظ

يفترض أن تكون اللغة السردية الملفوظة على ألسنة الشخصيات متعددة المستويات ، خاصة أن طبيعة الرواية حوارية تعددية ، لا أحادية كما هو حال الشعر⁽¹⁾ ، من هنا يمكن القول بأن اللغة السردية في الرواية الفلسطينية لغة متعددة في مستوياتها الثقافية والنفسية أحياناً ، وأحياناً أخرى يهيمن فيها صوت الكاتب الثقافي على الشخصيات ، فيجعلها تتحرك بثقافته الخاصة وملفوظه الخاص .

ويبدو أن الكتابة الذكورية كانت أكثر ثقافة من الكتابة النسوية في فضاء الرواية الفلسطينية ، وليس المقصود بالثقافة المعرفة أو الأخذ من كل علم بطرف ، وإنما ما نقصده جمالية ثقافة ، بمعنى أن الرؤى التي قدمها جبرا وكتفاني وحبيبي هي رؤى ثقافية ، وبالتالي جاءت اللغة ثقافية تابعة من التخيل وليس من الواقعي ، ف لغة جبرا لغة شاعرية عميقة الدلالات الفلسفية ، تأتيه يقدم لنا أبطاله من العالم غير الواقعي ، لكونه يغمس في ذاكرة الأساطير والأفكار الفلسفية الكبيرة في الحياة والجنس والعشق والغش والاعتذاب والرومانسية . . ونسأله عموماً لا ينتمين إلى ما هو مألوف في الواقع ، فهن مُبقيات ممارسات الحرية العشق والجنس ، والخروج إلى أماكن عديدة بحرية نامة ، وعندهن جرأة في اصطلياد الرجال والتعبير عن الشهوة والشبق بلا حجل ، وأية أنثى تثقي معها في رواياته ، فتوقع أنها رهينة أزعة عاطفية جنسية ، وأنها محكومة بشقية ما في جسدها الباحث عن العشق والجنس ، وبذلك يغدو ملفوظ المرأة ملفوظاً جنسياً أو موحياً إلى الجنس وهدافاً إلى الوصول إليه ، فتصير المرأة حياء ولغة ، محكومة بهذا الوعي الثقافي الأسطوري الشهواني الذي توجهت به حوارات ورسائل ومذكرات ركزك ، وليلى المقدسية ، وسلافة ، وسلمى الرميضي ، وصرم الصفار ، ووصال رؤوف ، ولى عبد الغني ، ومها الحاج ، وأميلي فرنيزي ، ونجوى

(1) انظر عن الفرق بين لغتي الرواية والشعر ، مختاريل بالحتير ، الخطاب الروائي ، ص 43-88 .

العامري ، ويسرى المفتي ، وسراب عفان ، (11) .

وجاءت لغة حبيبي في إطار ملفوظ الكاتب نفسه ، لأن اللغة عنده لغة صحفية مثقفة تميل إلى تهذيب التراث ، وإلى تفصيل العامي أحيانا ، ولم يكن فيها ملفوظ نسوي ، باستثناء عبارات قصيرة تفوهت بها بطلات رواياته ، وهي عبارات تشعر بقربها من التعابير الشعبية الشائعة ، كما لاحظنا في ملفوظ أم الروبابيكا ، ويعاد ، وباقية ، وسرايا ، وسرورة ، وفيما عدا ذلك كان غياب المرأة السبب في غياب ملفوظها دون ذكرها ودورها ، مما حوّل اللغة عند حبيبي إلى نمطية ثابتة في رواياته كلها .

ربما تعد لغة كنفاني أقرب لغة سرودية من جهة ملفوظ الشخصيات إلى اللغة الوسطى المتداخلة في الصحافة ، مع كونها لغة قائمة على المقارقات الجمالية بما تحمسه من تعددية في الدلالات ، وخاصة في روايتي «رجال في الشمس» و«أم سعد» اللوحييتين في ملفوظيهما ، في حين مالت روايات : «عائد إلى حيفا» و«الأعشى والأطرش» و«الشيء الآخر» إلى الرمزية الواضحة ، في مقابل ميل «ما تبقى لكم» إلى الرمزية المكتشفة التي يصعب على المثالي العادي التواصل مع ملفوظها . ولم تحظ المرأة عموما بصوت خاص بها عند كنفاني ، إذ إن صوتها هو صوت الكاتب نفسه الذي يحمل رؤية المقاومة الوطنية مع قدرته على تجسيد رمزية صوت حيال المرأة

(11) من الأسئلة على ملفوظ المرأة غير الواضح أو المحرق الذي يكشف عن امرأة بلا غاية ، نورد الحوار التالي

بين سلافة وجميل قران :

[جميل] - لا بد أن أقول لك إنني عاشقك علنا

[سلافة] - لا أهتم - لا أهتم .

- ألا تريدون أن اسمعي قصة غلزي ؟

- لا . لا تريد أنا أحبك مبما فعلت . بل إنني ممتعجب غلزي لو علمت أنك لم تكن تلك علاقات حب قبل لقائنا .

- لماذا أتكلم عن علاقات حب قبل لقائنا ؟ أنا أتكلم عن علاقات قامت بعد لقائنا . أنا أتكلم عن غلزي .

- لا ، لا ، لا ، لا أريد أن اسمع . لا أهتم .

- أما زلت تريببيني ؟

- كما لم تزل أي امرأة عرفتني من قبل - صيانون في شارع ضيق ، من 262 ،

ونفسيتها وخاصة في دأَم سعدة .

يكلل تأكيد عجزت الروايات الذكورية عن الغوص إلى أعماق المرأة ، وإبراز ذاتها من خلال ملفوظها ، لذلك يمكن عند هذه الروايات مهمة لل شخصية النسوية في أعماقها النفسية كإنسان له شخصية أثرية خاصة ، وهذا التهميش لا يعني أن الكتابة الذكورية أغفلت ملفوظ المرأة ، فهي عموما أنتجت ملفوظا خاصا للمرأة ، هو ملفوظ الجسد الشبق عند جيرا ، و ملفوظ الوعي الثوري وأقنعت عند كنفاني ، و ملفوظ الغياب والسكون وشبحية الظهور عند حبشي . وبالتالي لم تصل الروايات التي أنتجها هؤلاء الروائيون إلى الاقتراب من حقيقة المرأة وذاتها ، فكانتها عجزت عن أن تكون في مستوى التعبير الفعلي عن القضية النسوية التي اضطلمت بها الرواية النسوية على وجه العموم !!

إن سحر خليفة ، تعد بحق الكتابة النسوية المبدعة التي تغلغلت إلى داخل المرأة فأخرجت ملفوظها الذي يعني رؤية للذات وللعالم في تشابكاتها المختلفة من خلال الشخصيات النسوية ، فكانت تذكرات امرأة غير واقعية و ملفوظا نسويا ورؤية نسوية تكتب العالم الموضوعي من المنظور النسوي المتناقض مع هذا العالم في بحثه عن حرية خاصة و خلاص إنساني ، كما قدمت القدرة الجمالية الحوارية الثقافية للصراع بين ثقافتَي الأنوثة والذكورة في عالم نعد حواريا لكم ، فكان الملفوظ الذكوري انتهازيا «فرجسياء» ، مقابل الملفوظ النسوي المتردد المتمرد ، والباحث عن الاستقرار في عالم لم يعد فيه للاستقرار مكان يختار فيه بحرية ، لذلك تنحور الشخصيات إلى حالات مرضية ، وأحيانا حالات إصرار على التوازن ، بحيث تعد هذه الرواية صراعا عيشيا بين الأنوثة والذكورة في أحيان كثيرة ، ثم تخرج لنا الكتابة في النهاية التوازن في الملفوظ الثقافي الاشتراكي العذب من خلال شخصيتي سميرة وعبد الرحمن !!

ونوعت سحر خليفة في بقية روايتها الملفوظ النسوي ، حيث نجد ملفوظ الحرمة المستكنة إلى الاستسلام لواقع (أم أسامة ، وأم عادل ، وأم حسام) ، و ملفوظ الحرمة التي تغوص في أعراض الأخرى (أم صابر ، وأم الصائغ) ، و ملفوظ الحرمة التي تتمرد على السياق الحرعي السلي ، فتصمت كثيرا لا تشغالها بالعمل ، مع كونها تعاني من أوضاع مأساوية عديدة (سعدية ، والبست زكية) ، و ملفوظ المرأة التي سقطت جنسيا في دائرة الموت ، فكانت ألفتها جبريئة في تجريح الواقع (نزهة ،

وخضرة) ، وملفوظ المرأة المثقفة الواعية لحقيقة ما يدور حولها ، بحيث تغدو أكثر توازنا في التفاعل مع الواقع (رقيق ، وسمر ، وسميرة ، وزينة ، ونوال ، وسحاب) ، وملفوظ المرأة المثقفة «البورجوازية» غير المتجذرة في الثقافة الواعية (عفاف ، وغوار ، وسامية ، ونهلة) ، وملفوظ المرأة المنحرفة بسذاجة مرضية ، والتي يصل بها تحررها إلى درجة المومس ، حيث تكمن سلبيتها في عدم قدرتها على تحديد وعيها الثقافي الصحيح ، وإن كانت مثل المومس جريئة في انتقادها للواقع ((يفيت ، وسهي ، وفيلوث)) . وبهذه التعددية في الملفوظ النسوي تلمس الرواية عند سحر خليفة على علاقة حميمة مع الواقع النسوي داخل الشرائع الاجتماعية النسوية المنتمية إلى الحضارة في المدينة . وبينما نوعت سحر خليفة في الملفوظات النسوية ، نجد سلوى البنا أبرزت الملفوظ النسوي الأحادي المتمثل بالثقافي الثوري عند فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك ، وهو الصوت الذي تجده عند ليانة بدر في شخصيات جنات وشهد والرواية وهناء مع حضور صوت الحرية الضخمة عائشة وأخريات . وكذلك أظهرت ليلي الأطرش صوت المرأة المثقفة المنسردة بطريقة عقلانية محدودة في كل شخصياتها «البورجوازية» ، فهي أراحنت هند النجار إلى الثقافة الثورية ، وسلمى الأكحل إلى الثقافة اليسارية ، ونادية الفقيه وأمال ومنى وزهرة إلى ثقافة العمل والإنتاج النسوي في الواقع من داخل الأسرة .

وتجدر الإشارة إلى أن ملفوظ الرواية النسوية اتكأ كثيرا على اللهجات الدارجة ، بحيث اتخذت بعض الروايات النسوية هذه اللهجات وسيلة رئيسة للتعبير عن الشخصيات ، ونخص -تحييدا- روايات سحر خليفة كلها ، ورواية «عين المرأة لليانة بدر» ، كما لم تهمل بقية الروايات النسوية الأخرى هذا الجانب ، مما يدل على التصاق المرأة بالواقع ، ليس في المضامين والرؤى ، بل -وأبضا- في إنتاج جماليات اللهجة الدارجة ، وكتابتها بطريقة لا تعيق قراءتها قراءة مفهومة سلسة . وإن أخت الكتابات على استيعاب اللهجة الدارجة ، فإن الكتاب لم يحاولوا إنتاج هذه اللهجات الدارجة في رواياتهم ، فكانت لغتهم فصيحة أو وسطى ، تم عن كونها لغة رسمية ثقافية تؤكد أبوية اللغة الذكورية ، وبالتالي كانت المرأة أكثر قربا من حقيقتها النسوية ، حتى على مستوى الملفوظ الدارج الذي يعمق الصلة بين الشخصية وملفوظها ، مما يعني نمذ المرأة في كتابتها على الثقافة الرسمية السائدة ، منتجة بذلك لغتها الخاصة بأسلوب خاص ونفسية خاصة تميل إلى الواقعي والمألوف»

على أية حال ، هناك تعددية لغوية ناتجة من تعددية لغة النسيج السرد في لغة الكتاب والراوي ، ولغة الحوار ولغة المناجاة (المونولوج الداخلي) ، وازدواجية اللغة بين الجريئة والتفكيرية ، وألية اللغة بين شعرية القصص ونثرية الدارج ... لكن الملفوظ النسوي في الكتابة النسوية يعني أسلوبية خاصة توحي بوجود امرأة من لحم ودم وروح وحياء حقيقية داخل بنية السرد ، على عكس ذلك ، نجد شخصية المرأة في الكتابة الذكورية ، إذ تبدو كائنًا ورفيا ، أو علامة سلمية ، أنتجت لتؤدي غاية أو رؤية خاصة في ذهنية مبدعها أو متخيلها ، دون نفي الإنسانية عنها ، ودون التعميم أيضا في هذا المجال !!

ثامنا : روافد بناء شخصية المرأة

تعددت الروافد الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في بناء شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية ، وما نقصده بالروافد ، الأفكار الرئيسة التي حكمت توجه الكاتب أو الكاتبة إلى اختيار النموذج النسوي في بناء عالمه الثقافي الخاص بالمرأة . وهذه الروافد أدت في غالب الأحيان إلى هيمنة النمط النسوي المتكرر لدى الكاتب أو الكاتبة .

وقد حددنا في الفصول السابقة التمازج النسوية في أطر شبه محددة ، هي الجسدي / الثقافي عند جبرا ، وضياح المرأة / الوطن عند حبيبي ، والواقعي / الرمزي عند كنفاتي ، والتمرد على الأنثوي ، والمرأة الضحية في الرواية النسوية ، وفي هذا التحديد تشكلت بنى الروافد في إنتاج شخصية المرأة داخل الروايات ، وبالتالي تحول الروافد إلى الواقعي ، والثقافي ، والحلمي ، والموروث ...

ولو توقفنا بداية - مع الرواية النسوية لوجدنا سحر خليفة تنتج رواياتها من خلال الواقعي بقضاياها الذاتية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، وأنها لا تتجاوز هذا الواقعي إلى الترميز لغير المرأة ، أو إلى إحالة المرأة إلى أفئدة غير ذاتها ، بل هي تصر على أن تؤكد لنا أنها تكتب عن واقع قد يندو "أحيانا كثيرة" أكثر خيالية من الخيال ، أو غير الواقعي كما لاحظنا في دمكرات امرأة غير واقعية ، وهي لا تلتفت إلى طبقة دون أخرى ، بل تستحضر الطبقات كافة ، وتنسج الصراعات الثقافية والسياسية بينها ، وتحديد الصراعات الجنسية بين الأنوثة والذكورة ، لذلك مثل لها الواقع وأندا عميق الإشكاليات ، فاختارت من نسائه الحرم الخائعات ، والحرم المتردات ، والمثقفات المتردات ، والمؤسسات الجريئات ... وفي أية رواية من رواياتها لا بد من المواجهة مع هذه

النماذج النسوية التي تعني التصاق الكاتبة بالواقع ، لأنه راقدها ومنجمها عما يمتلكه من غزارة في العلاقات الاجتماعية ، والسياسية ، والثقافية . يضاف إلى ذلك أن الكاتبة دمجت تجربتها الذاتية مع تجربة هذا الواقع ، فكانت تجربة الذات تجربة نسوية جماعية ، كما مثلت هذه التجربة الجماعية تجربة ذاتية ، إذ لا فرق بين ذاتية «مذكرات امرأة غير واقعية» وجماعية «الميراث» أو غيرها ، فافصلة النهائية معاناة المرأة بوصفها ضحية تبحث عن طريق تحررها داخل مجتمع متحيز كابوسي!!

وتتعلق أيضاً ليانة بدر في رواياتها من الواقعي المتشكك من خلال الذاتي ، فيكون المحجم الفلسطيني في الشتات ، وظروف الانتماء إلى الثورة في حياة ليانة بدر نفسها الخلفية السردية التي ترقد بها رواياتها ، لتحالج ظروف المرأة في سياقها المرأة الحرة الضحية ، والمرأة المختلفة المنتمية إلى ثقافة الثورة . وتشاركها في هذا التوجه سلوى البنا ، حيث اتكأت على الراقد نفسه لتنتج شخصية المرأة المناضلة المثقفة ، مع كون الذاتي الثقافي أكثر فاعلية عندها من الاجتماعي السياسي .

ونهلّت ليلي الأطرش من الواقعي «البورجوازي» ، فجاءت شخصياتها النسوية الرئيسة منتمية إلى عالم الطبقة «البورجوازية» ، والبيئة المرفهة مادياً ، فكانت المرأة تحقق فاعليتها بالانتماء إلى العمل ، مع رسم شخصية نسوية بانسة أحياناً ، لكونها ضحية لأهلها ، أو لزوجها أو للبيئة عموماً!!

ويبدو أن كنفاني شابه الكاتبة النسوية في إنتاج نماذجها ، حيث اعتمد على الراقد الواقعي المثل من المحجم الفلسطيني في الشتات ، فجاءت صور النساء واقعية ، لكنهن محمولن من خلال الانزياح السردى إلى رموز غير من خيالها عن وضع الفلسطيني وتحولاته تجاه تفاعله مع قضيته ، وهنا تحول الراقد الواقعي إلى راقد ثقافي ترميزي استفاده كنفاني من قراءاته المتعددة ، ولم يقصد من ذلك أن يعحق شخصية المرأة ، وإنما الذي قصده أن يعحق الدلالات والرؤى الدافعة إلى ضرورة الكفاح المسلح لانترداد الوطن المقتصب عن طريق شخصية المرأة .

واعتمد إميل حبيبي على الثقافي التراثي الشعبي في بناء شخصية المرأة ، وكانت قصص العشاق العذريين من جهة¹¹ ، والحكايات الشعبية الدائرة في فلك

11 يقول دراوي في «أخطية» : «لم يكن في الحب الذي عرفناه من سيب سوى سذاجة تطرح سذاجة

بني عذرة أجمعين في زوايا النسيان» ، ص 76

اختطف الغول لملفتاة العسبية من جهة أخرى ، وطرائق الحكيم الشائعة بين الناس ، هي الروايات التي رفضت لغته السردية ، فاتكأ تحديدًا على خرافات «جينة» و«سرايا» بنم الغول» و«الشاطر حسن» . . . في إنتاج رواياته ، حيث يختطف الغول الصهيوني قتيات رواياته ، ويُسردهن ، ويترك البطل ضحية لهذه المأساة ، فتولد ذاكرته تداعيات البحث في خرائب الحاضر التي كانت جنة العشاق في الماضي ، وهذا الرفض أيضًا يتحول إلى رمزي ، فتغلب المرأة رمزًا للوطن المقتصب^(١) وأخيرًا بنى جبراً نموذج النسوي بناءً ثقافياً أسطورياً ، مثلت فيه المرأة تداعيات الجسد بما يفرضه من جمال ، وشم ، وعلاقات جنسية شيقة ، وقد لجأ إلى أساطير وخرافات عديدة^(٢) ، وثقافة متنوعة مكنته من رسم النموذج النسوي المحلوم المثير جسدياً في لغته .

(١) يرى جبراً أن أهمية أية رواية يجب أن تنشق من مستوى الوافعي والأسطوري ، انظر : (الرحمة الشامة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥ .

الفصل الثاني
العلاقات العاطفية والجنسية
ودورها في التشكيل الجمالي

أولاً : الأنثى بين الحب والجنس :

اتضح لنا من خلال الفصل السابق أن الرؤى التي تشكلت فيها شخصية المرأة في الكشاية السردية هي شخصية الأنثى بالدرجة الأولى ، فهذه الشخصية هيمنت على اللغة السردية هيمنة شبه كلية ، مع كون الأم المحررة في لغة السرد من العلاقات العاطفية / الجنسية ، حظيت هي الأخرى بدور مهم⁽¹⁾ ، لكنه دور محدود جداً قياساً إلى دور المرأة / الأنثى

فالأنثى هي التي تتحرك منذ طفولتها نامية ضمن الرؤى الأنثوية ، وتستمر في هذا السياق طوال حياتها . أما دور الأم فهو دور مقدس ، غالباً ما تكون فيه غير مضمورة ، بل قد تتحول بأمرتها إلى ركن تربوي شبه قمعي في حياة بناتها اللواتي تحافظ عليهن كأنها سلطة ذكورية⁽²⁾ !!

كيف تحركت المرأة الأنثى؟ وما أبرز العلاقات التي شكلتها داخل البنى السردية؟ توحي الروايات في مجال العلاقات العاطفية والجنسية إلى أن الرجل يحيل إلى الجسدية⁽³⁾ في علاقاته بالمرأة ، وكأنه ذكورة لا تؤمن بالحب «الرومانسي» وشغافياته

(1) دور الأم هو الدور الذي يتلخص في علاقة المرأة بأناتها أو بناتها ، مفضي النظر عن دورها كزوجة . وقد ظهرت الأم شخصية رئيسة في روايات كشافي كأم سعد ، وأم خلدون ، وأم حامد . . . وروايات سحر خليفة كأم سامية ، وأم صابر ، وأم الشاب (الست زكية) .

(2) سمورت أغلب الروايات النسوية علاقة الأم بابنتها علاقة سلبية ، بوصف الأم تشارك الأب في اضطهاد البنت ، كما لاحظنا ذلك عند أم عائشة في «عين المرأة للبيان» (نظر ص 61-63) ، وأم عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» (سحر خليفة) (نظر ص 64) . لم لا تلبث الفتاة أن تنشق على أمها بعد زمن ، ومن ذلك أن تقول عفاف «عزيت أمي ، وضاع من ملامحها السحدي والسلطاني» مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 126 .

(3) نجد ذلك في إراء كثيرة أهمها : إراء نزال في «ثم بعد جوارتي نكمت» ، ص 6-8 . وإراء فاريوق في «رواية نفسها» ، وإذني يفتق مع إراء «هـ . لورنس» على أن «الجنس هو أصل المعرفة ، وأصل الحياة» وأنه لتحقيق الوجود لذات الإنسان ، ص 30 . وإراء ناثل عمران في «يوميات سراب عفاف» ، انظر ص

الروحانية ، وفي المقابل تيل المرأة إلى الحب ورومانسيته⁽¹⁾ ، حتى وإن رسمت أحيانا موحشا .

وقد تعددت إشكاليات العلاقة العاطفية/الجنسية ، إذ يمكن الحديث عن إشكاليات علاقات المرأة بنفسها ، وجسدها ، وظروفها الأسرية ، والبيئية ، والحب ، والأرض ، والزوج ، والثغافة ، والفيم والتقاليد المترسخة ، والجنس غير الشرعي ، وانكسار الحب ، الخ .

وإذا اتفقنا على أن الجانب الجنسي غلب على شخصية المرأة في الرواية الذكورية ، وأن الجانب العاطفي غلب على شخصيتها في الرواية النسوية ، فإن هذا المعيار غير ثابت أو مستقر ، إذ جاءت صورة المرأة في روايات حبيبي _ على سبيل المثال - روحا عذرية رومانسية تنبع في الوجود ، وتهيمن على العالم ، لذلك بقيت الأنثى عند علامة صبا لا تشيخ ، وعلامة حياة طبيعية فطرية محلومة . فكل النساء رومانسيات في أشكالهن وتصرفاتهن ، كسرايا ، وعباد ، وقتاة نوار النور ، وسروة ، حتى إخطية كانت شحلة رومانسية في مظهرها ورسائلها العاطفية ، وليس الحديث عن الجنس السفاح في حياتها ، إلا إشارة رمزية دالة على اغتصاب فلسطين من قبل العدو الصهيوني . والفلسطيني نفسه ذاكرة معتصبة عندما ينسى حبيته ، فيعيش مع جسد الوظيفة ، أو جسد التجارة ، أو جسد الفتاة الأمريكية ، أو جسد صومعة النهاية ، ليصير نيك الحب الرومانسي المنطلق من ذكرى الصبية التي سردت في النكبة هو اخالة الرومانسية التي أوجدت المرأة ذاكرة روحية عاطفية ، فكانت المرأة/الحب دفقات رومانسية ، والرجل العاشق جسدا يتقادم في العمر حتى أوثك على الاقتراب من زمن الموت ، ومن هذا المنحى لم نجد علاقات جنسية ، حتى على مستوى القبلة ، بين البطل عند حبيبي وممشوقاته الملونات بالألوان العاطفية و«الرومانسية» .

وهذه الرؤية التي كتب من خلالها حبيبي رواياته ، هي رؤية متناقضة لرؤية جبرا

(1) م. المنتاح ذلك من آراء ديفيد في «عباد الشمس» ، ص 117 ، وسامية في «الم نعد جوازي لك» ، ص 11-12 ، والتي تقول للعواطف هي أقدم ما يملكه الإنسان ، فإذا فقدناها فقد إنسانيتنا ، ص 88 ، ونادية الخضير في «امرأة للفيصل الخمسة» ، ص 126 ، وجان نازك في «منظر في صحاح دافن» ، ص 46-49 ، وشهد في «بوصله من أجل حياة الشمس» ، ص 56-57 .

الذي أعلى من شأن الشهوانية في العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ، مع كون المرأة العذراء عنده أكثر تعلقا بروحانية الحب كما لاحظنا في شخصيات : سلاف ، وسراب عفان ، ووصال رؤوف ، وعها الحاج . . لكن لغته ، في شخصية النهائية ، مكنونة بالجد والجنس والسيق .

وإن مال أمين سماع في «صراخ في ليل طويل» ، وفارس الصغار في «العرب الأخرى» إلى روحانيات الحب ، بما تشتهه عاين الروائين من مرحلة المراهقة في الأولى والشيخوخة في الثانية ، بما فيهما من المعاناة من شهوانية المرأة/ الجسد ، فإن بقية أبطال جبرا على نقض هذه الصورة ، حيث تبرز شهواتهم ، وسخرتهم من العواطف العذرية ، وقائدتهم في ذلك نائل عمران الذي اعتبر الروح ظلاما يحتاج إلى الجسد كي ينيره ، ووليد مسعود الذي جعل رياسته الصباحية التفكير بالنساء .

والجنس الذي تجده عند جبرا هو نفسه الموجود في «أنثى» الآخر . من قتل ليلي الحايك» لكنفاشي ، بل إنه القتل في حياة ليلي الحايك ، هو نفسه الذي يحدث في حياة بحوي العامري في «عالم بلا خرائط» . ولم يتناول كنفاشي الحب بشكل ملموس في رواياته ، مقابل احتفائه بالجنس كوظيفة رمزية من خلال شخصيات كوكب ، ومرم ، وريته ، ونيلي الحايك ، حيث كشف بواسطتهن أوهام العرض ، والسلطة ، والطبقات ، فجسدت الثقافة الجنسية عند فضاء دلالية مهما لتداخل بين دلالات الواقع والرموز اللغوية .

مكذا تبدو حركية المرأة في الرواية الفلسطينية المختارة محكومة بهذه العلاقة المحورية التي ترسم شخصيتها في مستوياتها النفسية والاجتماعية والثقافية والوجودية ، فيشكل الجنس وسيلة من وسائل استلابها بوصفها أنثى ، كما تشكل عواطفها ورغباتها وسيلة من وسائل تهيشها ، لأنها لا تستطيع التعبير عن ذاتها بحرية . ولم تجد امرأة على الإطلاق لم تعان بسبب العواطف والجنس في حياتها ، لتقدر من هذه الناحية ضحية كبرى للكثير من المفاهيم والقيم الاجتماعية التقليدية التي كبلت شخصيتها دون شخصية الرجل⁽¹⁾ .

(1) تقول إغيت في «ثم بعد جوارى لكم» «عندما يكون الرجل زوجته يلومون المرأة ، ويقولون إنها لم تعرف كيف تحفظ به ، وكيف تتابع أحاسيسه ، وعندما يحدث العكس يقولون لم تراعى الشرع ، والتقاليد ، ولم تحفظ التهمة وحرمة زوجها» ، ص 134

تحركت الأنثى في البنى السردية الفلسطينية المخشاة لتشكل علامات متعددة بوصفها جسدا متنوعا ، ورمزا إشكاليا ، وقيما سلبية سعت الرواية النسوية إلى تفكيكها ، لما يمثلته الجسد أو المواطن من عبودية في عالم الرجل الشرقي الذي لا يفهم أن تحرر المرأة يعني أن تمتلك إنسانيتها الكاملة!!

وقد تصير هذه الإنسانية المتهمة إشكالية معقدة في حياة الأنثى التي تعيش في غالب الأحيان ضحية للعلاقات العاطفية والجنسية المشوهة في الواقع الاجتماعي ، مما يبين عن عقم الثقافة العربية في بناء حياة مستقرة بين الذكورة والأنوثة ، وعلى هذا النحو نجد الروايات تبدأ مأزومة بهذه الإشكالية وتنتهي مأزومة بها أيضا ، بمعنى أنه يصعب إيجاد حل إنساني مرضي في العلاقات العاطفية والجنسية ، وكأن أزمة المرأة الأولى والأخيرة تكمن في عدم استقرار علاقاتها العاطفية والجنسية .

ثانيا : إشكاليات الحب والجنس :

لا نخلو رواية من تغلغل علاقات الحب والجنس في لغتها : بل يغدو هذا التغلغل أحيانا بنية الرواية كلها . ونتيجة لكون هذه العلاقة رئيسة في بنية الرواية بين الرجل والمرأة ، فإنها تحمل دلالات عديدة عن شفافية الحب وعذريته ، وعن شهوانية الجنس وجسديته ، مما يشير إلى وجود ثقافتين لهما حضورهما المعقد في حياة المرأة الأنثى ، وفي علاقتها بالرجل ، الأمر الذي يشكل مجموعة من الإشكاليات التي تجعل علاقة الحب والجنس تحتل عناوين عديدة يمكن الكتابة عنها صفحات كثيرة . وأهم هذه العناوين المطروحة في الروايات الفلسطينية :

ميل الذكر إلى ثقافة الجنس مقابل ميل الأنثى إلى ثقافة الحب/حرية الذكر في إقامة العلاقات الجنسية مقابل سجن المرأة في دائرة التقاليد والشرف/إحالة الذكر إلى دائرة الفاعل الإيجابي مقابل إحالة المرأة إلى دائرة المفعول السلبي/فشل علاقات الحب والجنس في أغلبية الأحيان/تحول الحب والجنس إلى أفئدة ورموز اجتماعية وسياسية/حدود الانفتاح على كتابة العلاقات العاطفية والجنسية/تناقضات الجنس في حياتي الأنثى المحرمة والأنثى المثقفة/الحب الرومانسي وما يفرضه من دلالات العقاب/الجسد بين الحب والجنس وما يوحي من مفاهيم وثائيات متناقضة/علاقات الحب المكسورة بفعل التداخل بين الذاتي والاجتماعي والثقافي/الجنس في دائرة

المؤنس والمهمز/الموت والقنل غسلا للعار/الهروب من الواقع إلى الجنس/الجنس والسلطة/ بدايات الحب والجنس والعوامل المؤثرة فيها/ الزواج الإجباري وتكرسه للعقد النفسية والاجتماعية/انتهازية الذكور وازدواجيتهم في التعامل مع الحب والجنس/دور الاحتلال الصهيوني في تكسير أجتحة الحب/الاغتصاب ودلالاته/ضعف الأنثى ثقافتها وحنيتها إلى الدور الحربي/الثورة الفلسطينية وعلاقات الحب والجنس/الجنس وأساطير الشر/الجنس في الميثاق الأخرى/العنوسة بين العواطف والجنس/حرية المرأة والجنس/الجنس والأفكار اليسارية/العلاقات الجنسية والعاطفية في العلاقات الزوجية/العرض والأرض/الزوجة والعنيفة في العلاقات العاطفية والجنسية/الجنس مع المرأة الغربية/الهروب من الرجل الشرقي إلى الرجل الغربي/العنصرية والحسية والجسدية في العشق/اغتراب المرأة وضياها في الحب والجنس/ الحب من طرف واحد وما يحمله من أحلام وكوابيس/تعدد النساء في حياة الرجل وتعدد الرجال في حياة المرأة/الجسد والمظاهر «البورجوازية»/المرأة بين أنثوية جسدها والعمل...

وليس بإمكان هذا البحث أن يخوض في الحديث عن هذه العناوين ؛ لأنها تحتاج إلى بحث مستقل ، خاصة أن الروايات مليئة بإشكاليات الحب والجنس المتعددة الدلالات وإجماليات ، والمقصود من حشد هذه العناوين هو التذليل على خصوصية هذه العلاقة في الرواية الفلسطينية التي تعامل معها دارسون كثيرون على أنها وثائق وطنية ، لا قضايا اجتماعية إشكالية تكشف الهزيمة الاجتماعية من الداخل بوصفها السبب المهم في الهزيمة العسكرية والسياسية .

ثالثا : حركية الأنثى في الرواية النسوية .

سوف نتناول أربع روايات نسوية تتحرك في إطارها ، ونلمس خواص الكتابة النسوية ، وهي الروايات التالية : «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة . و«بوصلنة من أجل عباد الشمس» لليمانه بدر . و«مطر في صباح دافئ» لسليمان البنا ، و«وتشرق غربا» لليلى الأطرش .

ولن نضع أمر تحديد هذه الروايات استحضار الروايات الأخرى لهؤلاء الروائيات ، لأجل تغطية النقص التركيبي من جهة ، ولتعميم التركيب الهيكلي العام الحاضر في الروايات الأربع على الروايات الأخرى من جهة ثانية ، إذ يمكن تقديم حركية شاملة

لطبيعة تحريك المرأة في سياق العلاقات العاطفية والجنسية ؛ حيث يمكن تحديد عدة محاور تبين حركية بطالات الروايات الأربع (عفاف ، وجنان ، وجان دارك ، وهند ...) لاستبطان الإشكاليات المتشابهة أو المتقاطعة فيما بينها .

وتنحصر مواقع الحركية الرثية ، في الإشكاليات التالية :

أولا : رفض الطقولة الانتوية المصطنعة ، وحسد الذكر على ما يتمتع به من مكانة اجتماعية ، وما ينتج عنها من حريات تمنح للذكر دون الأنثى . فنجد أن تحس المرأة بوجودها المختلف عن الآخر الذكر ، تشعر أنها إنتاج أسري غير مرغوب فيه ، في مقابل إنتاج الذكر المرغوب فيه إلى حد التعطر ببوله ، ومن هنا يبدأ إحساس الفتاة برفض ذاتها ، وحسد الذكر على ما يتمتع به من سيطرة اجتماعية مبالغ فيها ، والسؤال المصطب هو ما تطرحه عفاف على نوال في «مذكرات امرأة غير واقعية» : «ألا تتسبين أن تكوني ذكرا لا يخاف من مفص الشهر ، ولا من غشاء البكارة ، ولا من الوقاحة والقتل»⁽¹⁾ .

فقد عرفت عفاف بطلة «مذكرات امرأة غير واقعية» منذ بداية تفنحها على الحياة أن البنت مصيبة وأن الذكر طلعة الملكوت ، وبالتالي فهمت أن الطبقية الجنسية تعني «الولد صح .. والبنت غلط»⁽²⁾ . وهذا الوعي أصبح عقدة كبيرة في حياتها ، وهي عقدة أغلب النساء في روايات سحر خليفة ، حيث نراها بشكل واضح في حياة نزهة في «باب الساحة» ، وزينة في «الميراث» . ونجد جان بطلة «بوصلة من أجل عباد الشمس» المذكر على حريته ، حيث تعلم لو أنها خلقت صبيا لشجع في السوارع ، ثرافق من تريد دون أن تتدخل العائلة في تصرفاتها ، لأنها ترى نفسها في سياق الأنثى مثل دجاجة تربي تربية فتاة متعلمة وصينة عاقلة لتخلو زوجها صالحة جسدا وآلة تفريخ لا أكثر ولا أقل ، وهو الإحساس نفسه الذي شكل اغتراب عائشة في «عين المرأة» .

وتسمى جان دارك بطلة «مطر في صباح دافئ» لو أنها خلقت ذكرا لتكون النظرة إليها مختلفة ، فهي تكره أنثويتها على اعتبار أن المرأة تعني الضعف ،

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 52 .

(2) نفس ، ص 19 .

والغريسة ، وهذا الإحساس تعمق معها بعد ذلك داخل الثورة ، تقول « حين أفكر بصوت مرتفع يستخرج مني الرفاق ، لقراءة تبقى في نظرهـم المرأة⁽¹⁾ » . وتشعر عند التجار بظلة «وتشرق غربة» أن أهل بلدنها يفضلون الذكور على الإناث ، ومن هنا يتولد حسدها للذكور المتحررين في السفر إلى الخارج وهي إقامتهم للعلاقات العاطفية والجنسية .

ثانيا : ممارسة الثورة الأنثوية المبكرة عن طريق التشبه ببعض صفات الذكر رغبة في محاربة قيود الأنوثة السلبية ، والتمرد على القيم الذكورية الأبوية . وهذه الثورة موجهة ضد الذات الأنثوية ، لصالح التعلق بصفات المذكر التي تنفع عفاف إلى التشبه بها ، فترفض سميتها الأصلية لتبدل «خنثى» لا هي ذكور ولا هي أنثى . تقول : «مررت بنزوات غريبة من التفتن في الغاء أنوثتي التي فاجأتني مكررة⁽²⁾» . ومعنى إلغائها لأنوثتها أن تشبه بالفتية كقص الشعر . والمشي بطريقة عسكرية ، ولبس ملابسهم ، وممارسة بعض تصرفاتهم . . .

وتقصر جان شعرها كشعر الفتية ، وتعري عينيها من الكحل الأسود ، وفي النهاية تحقد على جسدها الأنثوي ، معتزة بكونها «حسن صبي» لا تكف عن الطيش وتقليد الأولاد⁽³⁾ ، وتعمق حسدها للمذكر في صياغة حلها في أن تخلق مرة أخرى صبيلا لا فتاة .

وظهر طفولة «حان دارك مختلفة» ، لأنها فتاة حاملة ، وأحلامها هذه تجعلها فتاة غريبة من وجهة نظر أمها والمعلمة ، فأحلامها مثل أحلام عفاف غريبة تجعلها هوائية وقحة في تصرفاتها ، إضافة إلى أنها مثلت شخصية الصبي في كل تصرفاتها ، فكانت صورتها بعد ذلك صورة «صبي مشاكس أمرد الوجه ساخر الحنن⁽⁴⁾» .

و تشعر عند الغبن ، وهي تسمع أمها تحشها على الالتزام بملكيات البيت التي ينجو منها الذكر ، وخاصة مقولة أمها : «البنات لازم يركزو . . البيت

(1) سلاوى البنا : قطر في صياح دافن ، ص 119 .

(2) سحر خليفة . مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 21 .

(3) ليانة بدر : بوصلة من أجل عيد الشمس ، ص 40 .

(4) سلاوى البنا : قطر في صياح دافن ، ص 74 .

يجب أن تسفل . . لا أن تنط هنا وهناك⁽¹⁾ . وهذا الموقف يحدد ذاته بولد الشعور بالكبت ، فتمقت ، ألا يقيم الناس وزنا لرأيها ومشاعرها . ويجرحها ذلك الإحساس⁽²⁾ : فتتمنى لو أنها صبي ! ثم تمارس بعد ذلك دور الذكورة في الكفاح المسلح .

ثالثا : إدراك حرمة الحب ومخاطره الاجتماعية ، وإنتاج الخاف منة ، وتعتمد ممارستها عن وعي لكسر قيود الأسرة ، ليمثل الحب عند المرأة « تأكيداً لإنسانيتها المسحوقة ، وإنقاذاً لها من الدمار ، والشعلة الأكثر اجتذاباً في مجالات الحياة المختلفة⁽³⁾ . فالحب الذي يغتو من وجهة نظر عقاف « فاحشة وفضيحة ومأساة⁽⁴⁾ » ؛ يصبح مرغوباً فيه ، لأنها تنتقم عن طريقه من محارمها ، فشعر بالرغبة في ممارسة المزيد من التكسير لقيم المجتمع والعائلة الجيدة ، واستكاثرة المرأة ، والقهر المسمى سنرا . . الخ⁽⁵⁾ . وتجد جنان الحب الذي ينبثق من صفحات القصص وعيون الممثلات هو الكائن الرقيق العذب الذي يعصر قلوب الفتيات ، فيحدثن عنه بوجل ورهبة ، فيغدو طريقة للانتحار من ارتفاع كبير ، وأنها لما أحبت حبها الأول فتحت ذرات جسدها كلها من جهاتها الأربع لتغوص في الحب غوصاً ، غير مبالية بقيم المذكر الذي يريد قتاته عذراء عيباء .

والحب عند جان دارك سمة من سمات الأعمام المغامرة والرومانسية « الخالة » صبية تنفجر أنوثة وقردا وتخلع عن وجهها الحجاب . لتظهر مفاتنها كاملة⁽⁶⁾ ، لكنها فيما بعد لم تعد تجد الحب إلا في عيون الشهداء أكثر من عيون الأحياء الطافحة بالرغبة ، كما فقدت قبلها فلسطين في « عروس خلف النهر » الحب ، ثم وجدته في عيني الفدائي مقاتلاً وشهيداً .

(1) ليلى الأطرش : وشرق غربا ، ص 34 .

(2) نفسه ، ص 88 .

(3) فتوى طوقان : رحلة جبيلة رحلة ضحية ، دار الشروق : عمان ، ط 2 ، 1985 ، ص 139 .

(4) سحر تظيلة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 22 .

(5) نفسه ، انظر ص 109 .

(6) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 92 .

ولم يتجاوز الحب في حياة هند وزميلاتها سوى النظرات ، لذلك شكلت صورته كابوسا يخيف أية فتاة ، ويمنعها من التورط فيه ، لأن البلد تحرمه ، وليس بإمكان أية فتاة تعيش في البلد الغارقة بتقاليدها وحدودها القاسية أن تعلن حبها ، أو أن تدافع عنه ، لذلك مثل الحب «حب أفلام تفرح معه الفتيات ويبكين ويحلمن . . ويعرفن أنه لا يحدث إلا في القصص»⁽¹⁾ .

رابعا : الفشل في الحب الأول تيمة تتكرر بسبب البيئة التي تحرم على المرأة ممارسة الحب لا اعتباره قيمة غير شرعية . ونتيجة لكون المرأة البطلة مثورة متفتحة مثقفة ، فإنها تحب ، وقد يصل الحب إلى ممارسة الجنس ، وهنا يهرب الحبيب منها لأنه يفضل الزواج من امرأة تقليدية . وهذا ما حدث مع عفاف وصديقتها نوال ، لأن الحب «حب فاشل رغم الإحساس وصدق القلب»⁽²⁾ ، والفشل سببه الرجل الذي يريد لزوجه ألا تكون مثقفة ، متفحفة ، ذاتها قبل الزواج⁽³⁾ . وعلى هذا التحول يصدق رجل أن الطائرات الإسرائيلية كانت السبب في جرح عذرية حبيبة سليمة الحاجة⁽⁴⁾ . وفشل علاقات جنان العاطفية بسبب الآخر الذي يريد لها قطعة كيك ، أو لا ينتهم أن تكون المرأة حرة في اتخاذ قراراتها .

وتجد الفشل نفسه في حياة جان دارك ، حيث أحببت وهي في العاشرة طالبا في الثانوية ، ولم تجرؤ على أن تقول له كلمة واحدة . وأيضا يفشل الحب الأول في حياة هند التجار وصديقتها سلمى الأكليل . وفي كل الأحوال لم تجد علاقة عاطفية ناجحة في فترة المراهقة .

خامسا : اضطهاد الأنثى في الأسرة والمجتمع بسبب الحب ، ووصفها بصفات سلبية . ودفعها أحيانا إلى الزواج من آخر رغمها عنها . فعفاف المتمردة على أئمتها ، تغلوا في رأي والدها «هوائية» . . و الهوائية نقيض الاحترام وكلهم

(1) ليلى الأطرش : وشرق غربا ، ص 81 .

(2) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 123-127 .

(3) عبرت سحر خليفة كثيرا عن هذه الإشكالية في روايتها ، انظر على سبيل المثال : لم يعد جوار لكم ، ص 75-76 ، ومذكرات امرأة غير واقعية ، ص 114-118 .

(4) ليلانة بدر : بوهلة من أجل عيد الشمس ، ص 30 .

ينعتونها بالوفاحة لتسمي صورتها قوة عنيدة هوائية شاذة مجنونة وجنان مثلها ، لأنها «الأنثى العابثة التي لا يحد انفلاتها قانون»⁽¹⁾ . وهند تتعرض لمعارضة كبيرة من أهلها بسبب رفضهم أن تنزج من رجل نحو تقاليد كثيرة بينها وبينه ، معتبرين تصرفها حالة من الهوج والجنون والانتحار . ولم تنجح جنان دارك في أية علاقة عاطفية ، لأن الرجل يريد جسدها ، ويريد أنثى عارية من شخصيتها .

وبعد الخجر على الأنثى ودفعها إلى الزواج القسري فعليا أو نظريا تبعه مركزية في المجتمع ، حيث الزواج يريح المحارم من أسماء المرأة التي تجعلهم متحيزين للخلاص منها ، فيكون إلغاؤها في أحضان الزوج أفضل طريقة لهذا الخلاص . فبعد أن أمسك الأهل رسالة غرام / وقاحة مع عفاف ، عاقبوها على وقاحتها بما هو أشد من القتل فزوجوها لرجل لا تحبه . وهذا ما حدث مع جنان في الرواية نفسها . ووالد ثريا - صديقة جنان - سمسار يقود بناته إلى زيجات لا يدرين عنها شيئا ، الواحدة إثر الأخرى ، ووالد هند زوجها لرجل يعمل في الكويت ، ولم ينقض كلمته إلا بمعارضة أمها . وأجبرت مي الأشهب على الزواج من يوسف بعد أن انكشفت علاقتها مع هشام . هكذا نجد المرأة تحجر على زواج مفروض ، ولا يتاح لها يتاح للمذكر الذي يحدو متحيزا في علاقاته وفي اختيار شريكه حياته .

سادسا : اغتراب الأنثى ووحدايتها بسبب الزواج غير المرغوب فيه وشعورها بالحرمان العاطفي . فزوج عفاف جعلها تحس «بوجوده قضبان سجن»⁽²⁾ ، وهي تعلمت معنى الغربة ومعنى الألم منذ تعلمت أن الغناة الوقحة تقتل بالسكين أو بالزواج . واضطهدت نزوة بسبب زوجها الذي بيعت له في «باب الساحة» مما حولها إلى مومس .

ولأن جنان غير متزوجة ، فإن قصة الزوج الغليظ الذي يضرب زوجه بعضا هو زوج سلبي . والأمر نفس نجده في صوت هند التجار عن البيئة التي تضطهد الزوجة ، لتعيش الاغتراب ومحاولة الانتحار ، لذلك عانت الزوجات في

(1) نفسه ، ص 20 .

(2) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 18 .

روايات ليلي الأطرش توتر العلاقة بالأزواج كمعاناة منى وآمال الأسيه في «ليلى ونخل امرأة»، ونادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة».

سابعاً : افتتاح المعاناة الشاملة في حياة الأنا بسبب الرجل والمجتمع الفاعلين لها اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً... فأصبح العالم موحداً لعدم الأمان في حياة عفاف، ويكاد هذا ينجر على كل النساء عند سحر خفيفة، كما لاحظنا من خلال نزعة وزينة وسعدية ورقيف ومعميرة.

ويشكل سؤال جان عن إمكانية أن نجد نفسها دون أن نلتحق بصدى الأنوثة التقني الذي تكشف منذ ألف عام سؤالاً جوهرياً في افتتاح المعاناة الشاملة في حياة الأنثى بسبب تكريس مفاهيم الأنوثة المجموعة في المجتمع. كما تبدت بشكل صارخ في اصطهاد عائشة في «عين المرأة». وكذلك عرت هند النجار القيم الذكورية السائدة في بيئتها، معلنة هي وزميلاتها أن الحياة ملك للذكور الذين يتحكمون بالنساء، ويميزون بين الأنثى والذكر بطريقة جائرة. فبينما يفرح الذكر في أعراض النساء الأمريكيات، نجد حبيب هند لمروان، وهو حبيب شريف، كأنه معركة وجتود، فالتقاليد يستبيحها الذكر ويحرمها على المرأة، بل إن هذه التقاليد تهمي الذكر بكل ما تملك لأنه الرجل⁽¹⁾. وتتدفق جان دارك بالمرض النفسي الذي يجعل حياتها كذبة وكابوساً. لأنها لم تتقبل أن تكون امرأة في حياة رجل يجعلها حرة مستقرة، لذلك تعاني الضياع والاستلاب في حياتها المعرلة من الرجال المضاعفين في حبيهم.

ثامناً : الحلم برجل مختلف. لا تختلف الروايات النسوية في بحث المرأة عن رجل مختلف عما هو موجود في الواقع، فلا يعد الرجل في كتابة المرأة عبداً بمجمله، وإنما هو حبيب ورديف في الحياة الاجتماعية، ولكنه - بكل تأكيد - ليس الرجل السليم الواقعي النمطي، وإنما هو رجل جديد، نصفيه عفاصاف بقولها: «سأظل أحلم برجل مختلف له صوت هادئ - وعينان مثليمتان - وناديتي بلطف، ينطق اسمي بنبرة أليقة - لا أتر فيها للتسلط أو

(1) ليلي الأطرش: «وتشرق غرباً، انظر ص 155».

السلطنة⁽¹⁾ . وتنتهي الرواية ، وهي بعد لم تجد هذا الرجل . وهو الحلم نفسه الذي تجده عند سامية في «لم نجد جوازي لكم» ، حيث تعلم بـ «إنسان كبير له ذراعان تطيرمان احتضان الكرة الأرضية بأكملها . له دماغ تشوعب الخرد ، ويعرف من أين يأتي وكيف يذهب . له عينان فيهما حناك الملائكة⁽²⁾» .

ويأخذ الحلم برجل مختلف ، صبيغة سؤال تقليدي محير لدى جنان وصديقاتها «أين هو ذلك الغيب الفارس الذي سيأخذني على صهوة حصانه⁽³⁾» ، ومن خلال علاقة جنان بعدة رجال سلبين ، تصل في النهاية إلى رجل مختلف هو شاعر ، لكنه يقدم عاجزا بسبب إصابته في المعركة بعد أن وهب نفسه للكفاح ضد العدو .

أما هند النجار فهي وجدت رجال قريتها مختلفين عن الأبطال «الرومانسيين» الذين قرأت صورهم في الحكايات وشاهدتهم في المسلسلات ، فلم تستطع أن تحب واحدا منهم حبا حقيقيا ، وكانت النهاية أن أتاها الفارس (مروان نصار) من خارج البلدة .

وتشعر جان دارك بالدفء والراحة مع أمين ، لكنها لا تقبل أن تتزوجه ، لأنه ينتمي إلى الثورة الكاذبة ، وكذلك لا تقبل فؤادا الذي شعرت أنه فارسيها المنتظر عندما رائته أول مرة ، ثم اكتشفت أن قلبه مأكّر انتهازى ، فرفضت حبه ، ولم تقبل أن تكون جسدا في حياته . تقول : «حين رأيته للمرة الأولى يهرتني نبرات صوته ، أما قامته المشوكة فقد كانت وحدها كفيلا بأن تحرك في داخلي نبضا جديدا . . . قلت في سري لو كان يملك قلب الفارس كما يملك جسده ، إذن لبدأت الشمس تشوق في داخلي⁽⁴⁾» .

تاسعا : البحث عن القدرات الذاتية للمرأة لبناء الذات المستقلة في مواجهة الآخر والحياة كطريق لا بد منها في حياة المرأة النهار . فعفاف تقرر أخيرا ألا تعود

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 17 .

(2) سحر خليفة : لم نجد جوازي لكم ، ص 173 .

(3) ليانة بدر : بوضلة من أجل عباد الشمس ، ص 60 .

(4) سلوى البنا : مطر في صياح دافن ، ص 47 .

إلى زوجها ، لأنها ستتعلم حرفة : « سأطلب الطلاق وأكون حرة ، سأقوم بعمل - سأعمل أي شيء - . سأتعلم حرفة . في النهار أعمل . وفي المساء أتعلم⁽¹⁾ » ، لأنها باتت تعرف أنها لا تساوي شيئا بدون وظيفة مع شعورها بأن هذه الوظيفة صعبة المآل في ظروف عدم حصولها على شهادة ، ونتيجة لكونها مطلقة سيثار الكثير من الكلام حولها!!

وتجد جنان حياتها في انتمائها الثوري إلى المقاومة والعمل من أجل الوطن . ومثلها شهد التي تصف حالهما بقولها : « يا جنان إنني دائمة الإحساس بأن من يكون مثنا ، سينمكن من مواجهة الرديء بنفس الشجاعة التي يواجه بها أفضل الأشياء . وسنستطيع أن نخلق من البشاعة جمالية أخرى نكرس أصولها في صميم اليومي والعادي وما يفرض علينا رغما عنا⁽²⁾ » .

وتستطيع هند التجار من خلال تظمها ، ومواصلة دراساتها ، وتدرسيها في إحدى المدارس ، ثم انتمائها بعد ذلك إلى الثورة أن تستقل ، وتحقق كينونتها ، وتصبح قادرة على اتخاذ قراراتها بنفسها ، ولم تعد البيئة تقف في وجه رغباتها ، لذلك تبارك زواجها ، ونهتز لصرختها الثورية في مواجهة العدو الصهيوني .

وتقرر «جان دارك» أن تعود إلى العمل بعد أن شقيقت من هلوستها المرضية وأرقها وصداعها ، فشعر أن العمل الثوري ، كإعلامية في الثورة ، هو كيانها الحقيقي ، تقول للطبيب «هل تصدق؟ أصبح عندي رغبة كبيرة للعمل . لقد زال الصداغ تماما . سأعود الآن إلى الشارع الأخير ، وسأبحث فيه عن زاوية صغيرة ، ربما سأجدها⁽³⁾ » .

عائشا : النهاية السردية المفتوحة على عذاب المآلة واغترابها نتيجة إشكالياتها المتناقضة مع الآخر ، ومحاولة البحث عن طريق للاندماج في الواقع أو الهروب منه إلى واقع آخر .

فبقيت معاناة عقاب متأزمة منفتحة على الجهول المرعب الذي جعلها تحس أن

(1) سحر خليقة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 107 .

(2) ليانا بدر : يومئذ من أجل عباد الشمس ، ص 95 .

(3) ملوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 162 .

ثوبها الجميل ليس أكثر من كفن يجعل الدنيا سوداء في عينيها ، وهذا السواد يكاد يظهر في نهايات روايات سحر خليفة كلها ، بحيث تبقى معاناة المرأة مفتوحة مستقبلا ، وخاصة في تساؤلات رفيف ، وزينة ، وسمر ، وسميرة المصيرية .

وتسمر مأساة جنان التي رفضت صدى الأتونة التقليدية متدمجة مع مأساة فلسطيني الشتات الذين لا يرون في حاضرهم سوى الماضي الذي عاشوه في الوطن ، فينشرفون للعودة إليه ، تقول جنان : «لا أريد إلا التوحد بالحظة الحاضرة» . والحظة الحاضرة تشبه كل شيء أملكه رغم أنني لا أراه . التحيل ، وسقف جبل قرنطل يفتل سماء أريحا . الغيوم الزرقاء الرمادية ، وحصى المياه المالحة سوداء وبهضاء على شاطئ البحر الميت ، وهذا الوقت الذي يتوهج بين أصابعي انتظارا مستمرا أو طلقة واحدة تذهب إلى العدو في الأمام دون أن ترتد إلى الخلف⁽¹⁾ . فهذه النهاية التي لجدها في «بوصلة من أجل عباد الشمس» هي نفسها تتكرر في نهاية «عين المرأة» في تساؤلات عائشة الباحثة عن الوطن .

وتحولت هند النجار إلى واحدة من رجيل المنى ، حيث يكمن اختراق الفلسطيني بعيدا عن وطنه ، لتبقى مأساة حياتها مكثفة في الكيان الصهيوني الذي يغضب الوطن ، فتصر على متابعة نضالها لتحرير هذا الوطن والعودة إليه ، فتصرخ صرخة كبيرة ترددها الأغوار : «يا أولاد الكس... لب... بأرج... ع...»⁽²⁾ . وتفتح مأساة أمال ومنى الأشهب في «لبلتان وقل أموات» على المستقبل اليائس ، الذي لم يعد فيه مجال لامرأة متمردة ، بل أجدال مفتوح لامرأة تقبل بشروط واقعها السليمي!!

وتجد «جان حارك» تصل إلى كشف أعماقها النفسية في عبادة الطبيب النفسي ، بما يعني وجود مأساة متجذرة داخلها ، تسبب لها الصداق والهديان ، مصرة - في النهاية - على أن تكون واعية لقضيتها الوطنية ، إذ تعرض البطلة - في روايات ملوى أتنا عموما - على ألا تصير ضحية لأعراضها الذاتية الكثيرة ، لأنها تلمسك بالنضال في شارع الوطن والمقاومة .

لا شك أن الروايات التسوية قدعت سيرة حياة لحرورية الأناشي في فضاءات

(1) ليانة بلر : «بوصلة من أجل عباد الشمس» ص 121

(2) ليلي الأطرش : «تشرق غربا» ص 255 .

الذاتي والاجتماعي والثقافي والسياسي . . . ومن يتتبع حركية المرأة في أية رواية يجدها المحور الأساس في بناء حركية الرواية ككل ، وخاصة في فضاء العلاقات العاطفية والجنسية التي يمكن تصنيفها في روايات سحر خليفة - على سبيل المثال - إلى علاقات تفشل بسبب التناقض بين الذكورة والأنوثة في فضاء الحب والجنس ، كما يتضح فيما يلي :

«العبار» : ينشأ الحب بين نوار وصالح في ظل عوائق أسرية / يسجن صالح لأنه فدائي / تخف حدة الحب تدريجياً بسبب تأس نوار من عدم خروج صالح من السجن / تبدأ نوار بالتفكير في البحث عن رجل بديل يحتضنها بذراعيه .

«عباد الشمس» : ينشأ الحب بين رفيف وعادل/ يشتهي عادل جسد رفيف/ ترفض رفيف أن تكون جسدا بلا حب / تقطع رفيف هذه العلاقة لأنها ضد حررها .
«مذكرات امرأة غير واقعية» : ينشأ الحب بين عفاف والرسام/ يجبر الأهل عفاف بعد اكتشاف حبها على الزواج من تاجر لا تحبه/ تعتقد حياة عفاف في الزواج/ تهرب من الحياة الزوجية/ تلتقي مع حبيبها الرسام/ لا تقبل أن تستمر في العلاقة معه لأنه يريد لها جسدا لرغباته الجنسية .

ينشأ الحب بين نوال والرفيق اليساري/ تقوم علاقة جنسية بينهما/ يتزوج اليساري ابنة عمه العذراء غير المثقفة .

«الم تعد جوارى لكم» . ينشأ الحب بين سامية وعبد الرحمن / تتزوج سامية من عجزوز ثري بعد أن يسجن عبد الرحمن/ تعود سامية إلى عبد الرحمن بعد أن يموت زوجها / تهرب سامية بعد أن يسجن عبد الرحمن مرة ثانية لأنها لا تريده بعيدا عنها!!

ينشأ الحب بين ربيع ومسميرة / يخون ربيع مسميرة بعلاقات جنسية مع دوروثي الإنجليزية/ يفصل ربيع عن مسميرة لأنه أصبح عاشقا لجسد دوروثي .

ينشأ الحب بين سهى وشار/ تقوم علاقة جنسية بينهما/ ترفض سهى أن تتزوج بشارا .

ينشأ الحب بين إيفيث وفاروق / تنشأ بينهما علاقة جسدية / يقطع فاروق العلاقة بسبب أنها أوشكت على الفضيحة .

«باب الساحة» : ينشأ الحب بين نزهة وعاصم المربوط/ يستغلها جنسيا ويندفعها إلى ممارسة الجنس مع آخرين لمصلحة التنظيم/ يتخطى عنها ويحدها فتصير مومسا .

ينشأ الحب بين حسام وسحاب/ترفض سحاب هذا الحب لأنه لا يتعامل معها كامرأة/ فبنشأ الحب بين حسام وسمر .

«البراءة» : ينشأ الحب بين قبوليت ومازن حمدان/يستغل مازن حمدان قبوليت جنسيا/ترفض قبوليت أن تستمر العلاقة الجنسية فون زواج .

هذه بعض العلاقات العاطفية والجنسية التي طرحتها صحر خليفة في رواياتها ، وهي علاقات تكشف وجود حالة من الاضطراب بين الحب والجنس ، مما سبب فشلها في غالب الأحيان . الأمر الذي يجعل السيرة الأنثوية في الرواية النسوية مسيرة مضطربة مغتربة ، مستلبة تبحث عن الحل الذي يخرجها من وضعية الانهيار ، وخاصة في فضاء علاقتها مع الرجل ، السبب المحوري في تأزم حياتها وتعقدها .

رابعا : حركية الأنثى في الرواية المذكورية :

تعددت أنواع الأنثى في الروايات الفلسطينية ، وهو تعدد ناتج عن تنوعها في النواحي ، وأيضا عن تنوع الوظيفة التي أُنشئت فيها هذه الشخصية . ففي مستويات الأنثى نجد الحرمة المغلوب على أمرها ، والمتقنة التي تشعر بأنها تمتلك زمام أنثويتها في تصرفها مع الآخرين ، والتمردة على القيم والأعراف إلى درجة أن تصير مومسا في ظل غياب الحصانة الذاتية الواعية ، والشبهة التي تظهر مظهرها رصينا وجوهرا متأكلا مريضاً بالشهوة والجنس ، والحائرة الفضايحة ، والشائرة المنتمية إلى المقاومة الوطنية أو الأفكار اليسارية ، والعاملة ، والأجنبية ، . الخ .

وهذه التعددية الأنثوية قد توجد كلها في رواية ، أو أن يوجد بعضها ؛ إذ الغاية أن تتولد الكتابة من هذه الأنثى بوصفها الأكثر إثارة من أية شخصية نسوية أخرى خارج الدائرة الأنثوية ، كالألم على سبيل المثال . ومن الممكن أن نجد الأنثى حرمة ورامزة ، وجميلة شبيهة تصل إلى درجة المومس ، وقد تكون أيضا مثقفة ثورية لديها ملامح إنسانية كثيرة ، مما يعني عناوين عديدة تلحق في شخصية الأنثى التي تحيلها إلى شخصية متعددة الدلالات والجماليات التي تعطي البنية السردية تنوعها داخل وحدة فاعلية المرأة في السرد . وتبقى المسألة الجوهرية في بناء شخصية الأنثى هي علاقتها بجسدها وما يفرضه هذا الجسد من علاقات جنسية شرعية وغير شرعية تسمح إلى أن تقيم التوازن بين المرأة وجسدها أو أن تشعرنا بأن المرأة رهينة هذه العفدة وما ينتج عنها من أمراض عديدة سواء في الانغلاق على الذات أو في

الافتتاح على الآخر!

ماذا قدم جبرا عن الأنثى في رواياته ؟

من الناحية النظرية قدم جبرا بشكل عام أنثى مثقفة ، وأحيانا حصلت على الشهادات العالية ، كما أنها أنثى تملك حريتها النسبية ، وقراراتها الخاصة ، وخروجها إلى أية أماكن بدون محرم أو رفيق ، ولها قدرة على التكلم بلغة جريئة ، لأنها ولدت في بيئة مثقفة ، بل عاشت أحيانا بحرية مطلقة في الغرب تكمل دراستها العليا ، وهي ثرية لأنها إنتاج عائلة «بورجوازية» أو عائلة إقطاعية ، وتلك حرية المسافر لوحدها ، والالتقاء بعشاقها من خلال الحفلات أو في إطار تنائي ، وهي أيضا مبدعة ، قادرة على أن تكتب رسائل قوية التأثير جيدة الأسلوب ، بل تكتب أحيانا قصصا سرودية أو شعرية . . هكذا يرسم جبرا امرأة «سيرة في الثقافة والحرية والجرأة والثراء المالي والشهادة العالية . . لكن كل هذه الأشياء ليست أكثر من صفات جامدة لا تقدم ولا تؤخر في حركية السرد ، حيث يحل مكانها جمالية جسد هذه الأنثى الأسطورية ، وانفتاح علاقاتها الجنسية ، وشبقيتها التي توحى بامرأة شهوانية كأنها إلهة الجمال في كل الأساطير ، تخرج لتعذب الرجل شهوانيتها وجسدها الرائع الجمال وهذا التصور لا يلغي كون الجسد الأنثوي عند جبرا كما لاحظنا ذلك فيما سبق ، يتردد ما بين الجسد الشر ، والجسد الشهواني ، والجسد الثقافي ، إنما الغاية التي تشكل هذه التعددية الجسدية هي غاية بناء الأنثى في إطار الجسد الجنسي .

بدأت الحركية الأنثوية في روايات جبرا تتلخص في عدة علامات ، أبرزها توحد الأنثى للبطل أو الإقبال عليه أكثر مما هو مقبل عليها ، ثم تتحول علامة اللقاء بعد ذلك إلى علامة قتل مجموعة من اللقاءات الجنسية والعاطفية التي تستغرق مساحة كبيرة من بنية السرد ، وتبدأ بعد ذلك العلامة الشائشة وهي توتر العلاقة بين العاشقين ، ليحدث الفراق لأسباب عديدة ، وفي كل الأحوال نتحرر المرأة بوصفها أنثى في حياة رجل أهم ما فيه قوته الجنسية ، بحيث تغدو حركية الإناث في حياة الأبطال على النحو التالي :

أولا : «صراخ في ليل طويل» : يحو الخب بين سمية وأمين/تمرد سمية على قيم أهلها فتزوج حبيبها دون موافقتهم/تهرب سمية إلى مكان مجهول/نعود إلى أمين بعد عامين/يرفض عودتها .

نصطاد ركنان أمين سمحاح / تمسره ركنان على أسرتهما وتعرض على أمين أن

يتزوجها/ يرفض أمين عرضها .

ثانيا : «صبياتون في شارع ضيق» : تصطاد سلمى الرابضى جميل فران/ تقوم علاقة جنسية شبيهة بينهما/ يرفض جميل استمرار العلاقة .

ينمو الحب بين سلافة وجميل/ تنمرد سلافة على أهلها فتعرض على جميل أن يتزوجها دون موافقتهم/ ينتظر أمين حين تبلغ سلافة السن القانونية التي تمكنها من الزواج دون رغبة أهلها .

ثالثا : «البحث عن وليد مسعود» : تصطاد مريم الصغار وليد مسعود/ تقوم علاقة جنسية شبيهة بينهما/ يترك وليد مسعود مريم الصغار ليتعلق بوصال رؤوف . تصطاد وصال رؤوف وليد مسعود/ تقوم علاقة جنسية شبيهة بينهما/ يترك وليد مسعود وصال رؤوف ويختفي هاربا إلى الجوهول .

رابعا : «السفينة» : ينمو الحب بين لى عبد الغني وعصام السلطان/ يدفعها أهلها إلى أن تتزوج غيره/ تنمرد على زواجها فتربث وتقيم العلاقة مع عصام السلطان ، لتعود إليه بعد انتحار زوجها .

تصطاد إميليا عصام السلطان/ تقوم علاقة جنسية بينهما/ يترك عصام السلطان إميليا بسبب عودة لى إليه .

خامسا : «عالم بلا خرائط» تصطاد نجوى العامري علاء السلوم/ تقوم علاقة جنسية بينهما/ يحاول علاء السلوم أن يترك نجوى العامري ليقيم علاقة جديدة مع ميادة أمين .

ينمو العشق بين ميادة أمين وعلاء السلوم / تقوم علاقة جنسية بينهما/ تنقطع العلاقة بسبب مقتل نجوى العامري .

سادسا : تصطاد فتاة الشاحنة (يسرى المفضي) فارس الصقار/ تقوم علاقة جنسية فكيوتة بينهما / تنتهي العلاقة بالصحو من الكابوس .

سابعا : «يوميات سراب عقان» : تصطاد سراب عقان نائل عمران/ تقوم علاقة عشق وجنس بينهما / تهرب سراب عقان من قيود الارتباط الزوجي .

هذه بعض العلاقات العاطفية والجنسية في روايات جبرا ، وهناك علاقات أخرى كثيرة رتبسة وثانوية وهامشية تكشف عن كون المرأة الأنثى أساس بنية السرد في رواياته ، وأن حركية هذه المرأة تبدأ من العشق الجسدي ، وتستمر في إطار الشهوانية والتسبيح الجنسي ، وتنتهي لأسباب عديدة أبرزها هروب البطل أو البطلة من هذه

العلاقة التي تحولت إلى حالة فرضية في أغلب الأحيان .

وانطلاقاً من هذا الوعي الجمالي الذي بنى فيه جبراً شخصية الأنثى في رواياته ، تنكسر نمطية الأنثى الجسد التي تحمل المرأة محكومة بتفاصيل جسدها وما تفرضه هذه التفاصيل من علاقات حسية جنسية هي الفرائش ، تتدفق بالكلمات السردية الشهوانية تدفقاً شعرياً في المفاهيم والكازينوهات ، مما يجعل الجنس علامة الإثارة الأكثر بروزاً ، إذ لا بد من دوران المرأة في هذا الفلك لأنها لم تكن أكثر من صياغة أسطورية أنثوية محكومة بجسدها ، وإن بدت أحياناً متمردة بطريقة إيجابية كتتمرد ركران ياسر وسراب عصفان وسلافة النقي . . . لكن صورة المرأة عموماً غير واقعية في نهافتها على العلاقة الجنسية كأنها مسئولة الإرادة والوجود .



بنت الأثى هي روايات إميل حبيبي علامة أنثوية رومانسية بالدرجة الأولى ، لكنها لا تنف عن هذه الدرجة من الأنوثة ، لأنها تتجاوزها ، فتغدو مثقفة بطريقة فطرية توثق صلة الارتباط بالوطن ، والأجرة في إقامة العلاقة مع الحبيب ، وفرض أنوثتها العذرية على الأشياء التي توحى بعلاقة روحية حميمة بين المرأة والأرض .

وتجد علاقات الأنثى في روايات حبيبي على النحو التالي :

أولاً : «السادسية» يقع الحب من أول نظرة بين فتاة «نوار النور» و«الأستاذ . م» / يقرآن أن يلتقيا في العام القادم ليتما الخطبة والرواج / تحدث النكبة فتفترق بينهما عشرين عاماً ينسى فيها «الأستاذ . م» حبيبته / بعد حزينان يبحث «الأستاذ . م» عن هذه الحبيبة ، فيلتقي بها لكنه لا يعرفها .

ثانياً : «المتشائل» : يقع الحب بين يعاد وسعيد المتشائل / يمنعها أهلها من الذهاب إلى المدرسة ، ويضربون المتشائل / يلتقي يعاد بالمتشائل بعد النكبة / تطردها السلطات الصهيونية إلى المنفى / يحاول المتشائل أن يترجمها عن طريق خدمة الجهاز الأمني الصهيوني ، فيفشل .

ينمو الحب بعد أول نظرة بين المتشائل وباقية / يزوجان وينجبان / تغيب باقية مع ابنها من أجل مكافحة الاحتلال الصهيوني .

ثالثاً : «إخطية» : ينمو الحب بين إخطية و عميد الكرم العباس / يخطفه الفول الصهيوني إخطية فتضيق بفعل النكبة داخل الوطن / يبحث عنها عبد الكرم العباس بعد أن نسيها زمناً طويلاً .

رابعة : «خرافية سرايا بنت الغول» : ينمو الحب بين سرايا وعبد الله الصياد/تحدث النكبة فتضيع سرايا في المغى/يبحث عنها عبدالله الصياد بعد أن نسيها زمنا .

إن هذه العلاقات الرئيسية تبرز الأثني فكرة «رومانسية» يتجزأ من خلالها حبيبي علاقته بوطنه وعلاقته بعدوه الذي اغتصب هذا الوطن ، لتنتشر من خلال هذا الاغتنصاب روح المكان والإنسان منمطة بالمرأة الضحية التي تجعل ذاكرة البطل متلبدة بخيوم داكنة تظلم الحسرات وعقد الذنوب!!

وتعد أنثوية المرأة عند حبيبي خالية من أية علاقات جنسية ، لأنها أنثوية روحية عذرية تشعل الوجدان وتحرك الخواص باتجاه مثالية الحب التي ترتفع عن الجسدية التي غاص فيها جبرا إلى أعماقها ، فلم تتجاوز العلاقة عند حبيبي اليد والقلب والنظرات والقفزات يقول عبد الله الصياد عن سرايا : «كانت سرايا تأخذ بيدي وتقفز بي عن صخرتنا ، وتعتذر عن نفسها إلى نفسها قائلة : « احبيني واحدة من القوم الكافرين وراء ذلك الشاب . سألتقط قلبك وأطلقه بحنان صدري ، ثم أعيده إلى صدرك . ليس لأ ، ياها ١٩٥ أولا تفك يدها من يدي ، وتصرخ في وجهي : «لن أفك يدي من يدك فلا تفك يدك من يدي»^(١) :

تبدو الأثني في روايات كنفاني واقعية إلى درجة كبيرة فينسأ إلى الأثني الأسطورة الجسدية في روايات جبرا . والأثني الطورية في روايات حبيبي . ومكس واقعية أثني كنفاني أنها تنبثق من واقع الناس المعيشي ، لشعير عن واقع عادي مألوف ، ثم تتحول إلى رمز مستغل أو منطحن بفعل واقع النكبة التي يعيشها الفلسطيني ، لهذا تغدو علاقات الأثني على النحو التالي :

أولا : «ما تبقى لكم» : نشأ الحب بين مريم وفنحي قبل النكبة / ضاع هذا الحب بعد النكبة نتيجة لتشرده ، فتتجنس مريم/يستغل زكريا مريم في ريع ساعة ، فينتهك عرضها ، فتحمل طفلا في أحشائها/يتزوج زكريا مريم بأسلوب مهين/ تقتل مريم زكريا رمز عارها وتفقد الجنين .

ثانيا : «الأعمى والأطرش» : يستشهد زوج زينة فتسعى لثريمة أطفالها/يستغلها

(١) إميل حبيبي : خرافية سرايا بنت الغول ، ص ١٥٥

مصطفى جنسيا ويتنهك عرضها .

ثالثا : «الشيء الآخر من قتل ليلي الحايك» : نشأ علاقة جنسية بين ليلي الحايك والحامي صالح اللذين يعيشان في المقابل علاقتين زوجيتين مستقرتين عاطفيا/ تنهبي العلاقة الجنسية بموت ليلي في ظروف غامضة ، والحكم على صالح بالإعدام .

لا شك أن هناك صورا أخرى للأنتي عند كنفاني استوضحنا أمرها في مواقع أخرى من هذا البحث ، لكن الذي يتضح في هذه العلاقات الثلاث الرئيسية ، أنها تكشف ثلاث حركات تدل على استغلال المرأة استغلالا قائما على هتك عرضها ضمن ظروف العنوسة ، والانتهازية القنوية ، والشهوة الجنسية ، ونتيجة لكون المرأة ضحية ، فإن الرجل لا بد أن يكون هو الآخر ضحية ، لذلك تقتل عزم زكريا ، ويتوعد الأطرش والأعمى مصطفى بالانتقام ، وتلتف حبال المشنقة حول رقبة صالح على اعتبار أنه المتهم الوحيد بقتل ليلي ! وهذه العلاقات تفضي بالتالي إلى انزياح الواقعي إلى الرمزي الذي عودنا عليه كنفاني في تصويرو للمرأة في رواياته عموما .

وفي ضوء ما سبق نخلص إلى أن حركية الأنتي عند جبرا تخندقت في دائرة أجسد ، وعند جببى في دائرة الذاكرة الرومانسية العذوبة الرامزة ، وعند كنفاني في دائرة الواقعي - الرمزي .

خامسا : العلاقات بين الفشل والنجاح .

تتحكم ظروف كثيرة اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية وذاتية في ولادة العلاقات العاطفية والجنسية ، واستمراريتها ، ووصولها إلى غاية محددة ، وذلك بغض النظر عن الهدف أو المخزي الذي يسمى إلى بنائه اللبذع في عالم السرد من خلال هذه العلاقات بين الذكورة والأنوثة . وفي كل الأحوال تلعب نوعية العلاقات إن كانت عاطفية أو جنسية ، الدور الحاسم في بناء النتيجة التي تحصل بهذه العلاقات إلى مستوى النجاح والفشل ، إذ لم تعد غاية السرد كما هو حال الحكايات الشعبية والقصص الرومانسية ، أن تكون النهاية قائمة على فرحة اللقاء بين العشاق ، وأن يشكل هذا اللقاء بالزواج السعيد ، وإنما عكس ذلك ما يحدث في الرواية الفلسطينية ، فغالبا ما تظهر العلاقات العاطفية والجنسية متشظية منهارة .

وفيما يلي أبرز العلاقات العاطفية والجنسية في غير دائرة الزواج في الرواية

الفلسفية المختارة ، مع بيان نتائج هذه العلاقات :

الرواية	العلاقة	نوعها	نتيجتها
النصار / عباد الشمس	توار / صالح	عاطفية	الفشل
عباد الشمس	رفيفه / عادل	عاطفية	الفشل
مذكرات امرأة غير واقعية	عفاف / الرسام	عاطفية / جنسية	الفشل
=	توال / الرقيق اليساري	عاطفية / جنسية	الفشل
ثم تعد جوارى لكم	سامية / عبد الرحمن	عاطفية حسية	الفشل
-	منهى / بشار	جنسية	الفشل
-	سميرة / ربيع	عاطفية	الفشل
=	إيفيت / فاروق	حسية جنسية	الفشل
=	دوروثي / ربيع	جنسية	النجاح
باب الساحة	سحاب / حمام	عاطفية	الفشل
=	نزهة / الحلاق	جنسية عاطفية	الفشل
=	نزهة / عاصم المزيوط	جنسية عاطفية	الفشل
الميراث	زينة / مجهول	جنسية	الفشل
-	فيوليت / مازن حمدان	جنسية	الفشل
عروم خلف القمر	فلسطين / إبراهيم	عاطفية	الفشل
الآتي من المسافات	زهرة / عمر	عاطفية	الفشل
=	سعاد / إبراهيم	عاطفية	النجاح
=	رجاء / حسان	عاطفية	الفشل
مظهر في صباح دامع	جان دارك / فؤاد	حسية عاطفية	الفشل
بوحنلة من أجل عباد الشمس	جنان / عادل ، ثم اليساري	حسية عاطفية	الفشل
=	جنان / شاهر	عاطفية حسية	الفشل
=	شهد / ماجد عبد الباقي	عاطفية	الفشل
=	نريا / زميلها في العمل	عاطفية	الفشل
عين امرأة	عائشة / جورج	عاطفية من طرف عائشة	الفشل
-	هناء / جورج	عاطفية	الفشل

وتشرق غربا	هند / مروان	عاطفية	النجاح
=	سلمى / عادل	عاطفية من طرف سلمى	الفشل
امراة للفصول الخمسة	نادية / جلال	عاطفية	الفشل
ليلتان وقتل امراة	عشى / هشام	عاطفية	الفشل
=	آمال / عادل	عاطفية	الفشل
صهيل المسافات	سوليا / صالح	جنسية	الفشل
=	سوسن / صالح	عاطفية	الفشل
ضراخ في ليل طويل	سميرة / أمين	عاطفية	الفشل
=	ركزان / أمين	حسية	الفشل
صنادون في شارع ضيق	سلمى / جميل	جنسية	الفشل
=	سلافة / جميل	عاطفية حسية	النجاح
الغبينة	مها / وديع	عاطفية حسية	النجاح
=	لمى / عصام	جنسية عاطفية	النجاح
=	إميليا / فالح	جنسية عاطفية	الفشل
البحث عن وليد مسعود	مريم الصفا / وليد	جنسية	الفشل
=	وصال رؤوف / وليد	جنسية عاطفية	الفشل
=	جنان / وليد	جنسية	الفشل
=	سوسن / إبراهيم	جنسية	النجاح
=	مريم / طارق	جنسية	الفشل
عالم بلا خرائط	نجوى / علاء	جنسية	الفشل
=	ميادة / علاء	جنسية	الفشل
الغرف الأخرى	بسرى / فارس	جنسية	الفشل
يوميات سراب عفان	سراب / نائل	جنسية صوفية	الفشل
المتنائل	يعاد / سعيد	عاطفية	الفشل
=	باقية / سعيد	عاطفية	النجاح ثم الفشل
البداسية	نوار اللوز / الأستاذ ، م	عاطفية	الفشل
=	المقدسية / الحيفاوي	عاطفية	النجاح
رخطية	إحطية / عبد الكريم	عاطفية	الفشل

خرافية سرايا بنت الغول	سرايا / عبد الله	عاطفية	الفشل
ما تبقى لكم	مريم / فتحي	عاطفية	الفشل
الشيء الآخر	ليلى / صالح	جنسية	الفشل

إن الدلالة التي نستنتجها من البيان السابق أن أكثر من تسعين بالمئة من العلاقات العاطفية والجنسية هي علاقات فاشلة ، وهذه النتيجة غير الصحية تخص فقط العلاقات الرئيسية ، إذ هناك علاقات ثانوية أغلبها فاشل ، إضافة إلى أن جل العلاقات الزوجية هي علاقات فاشلة بطريقة أو بأخرى في رؤية السرد ، ولو تنبهنا العلاقات الثانوية والعلاقات الزوجية لتضخمت قائمة الفشل ، إذ غالباً ما تنجرد العلاقات الزوجية من الحب ، ومن الجنس أيضاً ، مما يعني وجود علاقات غير طبيعية على مسيحيي الحب والجنس في الأحوال كلها .

أما أسباب فشل العلاقات العاطفية والجنسية ، فهي كثيرة ، يبدو أن أهمها يكمن في ظروف الاحتلال الصهيوني ، وفي قمع البيئة وما فيها من سلطات ذكورية أبوية ، وفي العلاقات غير المتكافئة ، وفي حلول امرأة مكان أخرى ، وفي انتهازية الرجال وشهوانيتهم ، وفي بلادة الرجل الشرقي وعدم قدرته على الحب ، وفي عدم رغبة الرجل أن يتزوج المرأة التي أحبها وهارس الجنس معها ، وفي الموت والعجز ، وفي الحروف من إعلان الحب للأخر كيبقى حبيباً في جوف الطرف الواحد 11

سادساً : العلاقات وبناء هيكلية السرد .

ما دور العلاقات العاطفية والجنسية في بناء هيكلية السرد في الرواية الفلسطينية اختارة 19

تكشف العلاقات العاطفية والجنسية عن دور فاعل في التأثير على العلاقات المتعددة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية التي تلعب أدواراً متعددة في بناء هيكلية السرد داخل بنية الرواية ، إضافة إلى أن العلاقات العاطفية والجنسية متداخلة إلى درجة كبيرة مع أية علاقات مطروحة في السرد ، بل إن لدى كل شخصية من شخصيات السرد جانباً مهماً له صلة وثيقة بالجنس والعاطفة ، وكثر انكنا على النظريات النفسية ، وخاصة الفرويدية لوجدنا اللغة السردية كلها انتاجاً أو إفرازا للعلاقات الجنسية ، بحيث تغدو العواطف نفسها علاقات جنسية مقنعة ،

كما يمكن أن تقرأ العلاقات على أنها اجتماعية ، أو ثقافية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو جمالية . . . ومهما كان منظور القراءة فإنه سيحدد ما يدلل على مبادئه وقوانينه ، إذ تفسح الرواية المجال لأية رؤية نقدية ، نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غيرها لإبراز جماليات أثر العلاقة العاطفية والجنسية من أية زاوية تختارها ، على اعتبار أن العلاقة بين الذكر والأنثى في دائرة العاطفة والجنس تلعب دوراً حاسماً في بناء عناصر هيكلية السرد كلها .

لا تخلو رواية من العلاقات العاطفية والجنسية التي تطرح نفسها في أحيان كثيرة بوصفها أهم العلاقات بين الذكورة والأنوثة ، ومنع جماليات الحياة الحقيقية ، كما هي منبع الموت والرعب ، وذلك لتكون الحب والجنس في غير الزواج يدخلان في دائرة المصنوع وغير الشرعي ، وغالباً ما تربط البيئته بقيمتها وتقاليدها الراسخة بين الحب والجنس وبين الشرف والعيب والمرض ، مع كون الحب أقل خطورة من الجنس الذي يمثل انتهاكاً للعرض ، وجريمة في حياة المرأة ، والذي قد يعد فضيحة في حياة الرجل المتشابه للمديك في الوعي «البيطرياركي» الذي ينظر إلى الرجل على أنه غار يستمتع بعلاقات جنسية غير محرومة عليه ما دام لا يتسبب ذبله . عكس المرأة التي تختزل في العذرية علامة الشرف والمرض . وفي بالتالي لو فرطت بعرضها المصنوع فإنها تستحق الموت ، الوسيلة الوحيدة التي تغسل العار ، لذلك أصبح الحب والجنس في حياة المرأة جريمة ما بعدها جريمة في تصور البيئة ، من هنا كان غرور المرأة أحياناً على العادات والتقاليد يتم من خلال المقاصرات العاطفية والجنسية ، رغم كونها مقاصرات تشكل عقد الذنب داخل المرأة التي تشعر أنها تكسر قيماً نفسية داخلية تكرمست في عواطفها وأفكارها بسبب ما تروى عليه في إطار العفة والشرف¹¹ . وقد اختلف الروائيون الفلسطينيون في توظيف الحب والجنس في رواياتهم ، وسبباً الاختلاف كون الكاتب رجلاً أو امرأة ، مسلماً أو مسيحياً ، يسارياً أو تقليدياً!!

يعتمد بناء هيكلية السرد في روايات سحر خليفة على العلاقة العاطفية والجنسية ، فقد شكل جسد المرأة إحدى وسائل هروب الرجال من الواقع في «الصبار» ، كما شكل حب نوار لصالح في الرواية نفسها ، ظاهرة اجتماعية ثورية

¹¹ انظر موقف سامية في ألم بعد حوارتي لكم ، ص 23 ، وسوقه سراب عفت في يوميات سرب

عفت ، ص 118-119

خلخلت السلطة الأبوية التقليدية ، فهدمت أركانها حيث حمل الأب إلى المشفى ومات بعد ذلك ، وولدت الأم . . . وفيما عدا هاتين الفكرتين ، فإنه يمكن القول إن «الصبار» تعد رواية ذكورية في هيكلها العام لأنها قائمة على تناقضات الصراع العربي الصهيوني داخل الأرض المحتلة ، فشككت المرأة أيضا طرفا مهما في هذا الصراع لكنه صراع وجودي ، لا ينطلق من منظور الحب والجنس . وفي روايتها الثانية المكتملة لهذه الرؤية ، وهي «عباد الشمس» ، يمكن اعتبار البنية الهيكلية فيها قائمة على علاقات الحب والجنس ، حيث جوهر الصراع بين رفيف وعادل قائم على تناقضهما في الحب والجنس . إذ هو ينظر إلى الحب على أنه أوهام ، وأن العلاقة الحقيقية بالمرأة هي علاقة جنسية ، في حين تحافظ رفيف على جسدها من الابتذال ، معتبرة الحب أساس العلاقة ، ومصيرها المؤدي إلى الزواج ، ومن هذه الرؤية تتعقد العلاقة بينهما لتصبح علاقة صراع جسدي بين النساء والرجال ، وتحديدًا الصراع ثقافيا . كما تقدم الرواية بصوت واضح شخصية خصرة المومن بما تقرمه هذه الشخصية من معمار جديد على مستوى الرواية الفلسطينية للصراع بين الطبقات في الواقع الاجتماعي من خلال تقاليد الجنس غير الشرعي . وتشكل معدنية التي استحوذت على بنية الرواية الرئيسية شخصية محكومة بالخوف من جسدها الأنثوي الذي جر عليها ويلات الناس وانتهاماتهم دون أن تمارس شيئا من العلاقات العاطفية أو الجنسية . ومثلت أيضا نوار هامية الضحى والتلاشي بسبب انهيار حبها نصالح الذي لم يعد يعطيها الأمل والصبر في أن تنتظره حتى يخرج من السجن ، ومن خلال هؤلاء النسوة وما يحملنه من علاقات عاطفية وجنسية واقعية أو متخيلة في بنية الرد ، نستطيع التأكيد على أن هيكلية «عباد الشمس» قائمة على عقد العلاقات العاطفية والجنسية .

وإن بدت «باب الساحة» تعالج موضوع الانتفاضة ، فإن هذا الموضوع ليس أكثر من إطار خارجي ، جوهره الحقيقي نزعة المومن وما يتحرك حولها من شخصيات نسوية ؛ إذ يلعب عاملا الحب والجنس والصراعات الناتجة عنهما ، العامل الحاسم في بناء هيكلية الرواية القائمة على حركية نزعة من بداية الرواية إلى نهايتها . وكذلك تعد رواية «الميراث» التي اتخذت من «الحياة الفلسطينية بعد «أوسلو» إطارا عاما ، تقم هيكلها السردية على مجموعة من المقعد النسوية ، أعيدت عقدة زمة الناتجة عن مآستها الجنس غير الشرعي ومحاولة قتلها على يد والدها ، وعقدة نهلة التي لم تنفوق الجنس طوال خمسين عاما ، وعقدة غبوليت التي تدفقت الجنس غير الشرعي

مرات ومرات مع عشاق وجديتهم واعين ، لأنهم يريدونها مشعة لا زوجة ، وعقدة فتنة الساذجة التي تبحث عن الإرث مما دفعها إلى الإغجاب من منى يهودي . فهذه العقد وغيرها هي محاور الرواية الرئيسية ، وهي جوهر هيكلها العام ، وهي بالثنائي موضوع سحر خليفة الحميصي في رواياتها كلها .

ولكن تختلف حول كون «مذكرات امرأة غير واقعية» تعني بالدرجة الأولى هيكلًا قائمًا على جثة امرأة حية تعاني اغترابًا وبيابًا عميقين في علاقاتها العاطفية والجنسية بسبب اضطهاد السلطة الذكورية لها على أساس تناقضات الرؤى بخصوص الحب والجنس ! فكانت هذه التناقضات أساس تشكيل هيكلية هذه الرواية من خلال تعقد حياة المرأة (عفاف) من الولادة إلى انتظار الموت . وهذه الإشكالية أيضًا هي التي شكلت الحوارية الثقافية والعلائقية العاطفية والجنسية في رواية «لم تعد جوارى لكم» . لتعد سحر خليفة في ضوء رواياتها كلها مؤسسة لبناء هيكلية سردية محورها الجوهري العلاقات العاطفية والجنسية في حياة المرأة الصحية داخل بنية المجتمع الفلسطيني المتضاد مع الاختلال الصهيوني .

وازنت لبنة بدر بين علاقات المرأة العاطفية والجنسية وبين علاقات الثورة الفلسطينية الوطنية ، فتشكلت هيكلية الرد في «بوصلة من أبل عباد الشمس» من خلال حركية المرأة عمومًا ، سواء أكانت حركيتها قائمة على الحب والجنس أم قائمة على الانخراط في الثورة الفلسطينية ، وتابعت هذه الهيكلية في «عين المرأة» فقدست حكاية عائشة العاطفية الجنسية مندمجة بحكاية الخفي الذي يتعرض للقصف والاحتياج على طريقة «ولتر سكوت» في الرواية التاريخية التي تحوي حكاية عاطفية إلى جانب حكايتها التاريخية .

وقدمت ملوى البنا العلاقة العذرية العاطفية في رواياتها ، بوصف هذه العذرية قيمة الشرف والالتصاء إلى الثورة الفلسطينية ، فلا فرق بين شرف الفدائي المنتمي إلى المقاومة الوطنية ، وشرف الفتاة المنتمية إلى المقاومة نفسها ، فكان الحب قيمة جمالية عذرية ، حسية أحيانًا ، تجمع بين الفتاة الثائرة على مستوى الإعلام وقضايا المرأة والطب التطوعي ، وبين الفدائي الذي يحمل السلاح . فقدمت مقاومة الحب بين فلسطين وإبراهيم في «عروس خلف النهر» بوصف مناجاة عاطفية داخل البقعة التي استشهد حبیبها في المعركة مع العدو الصهيوني ، وتغدو هذه العلاقة الأساس الذي نهضت عليه هيكلية الرواية من بدايتها إلى نهايتها . وأيضًا مثل الحب قيمة

رومانسية عذرية جعلت العلاقة بين البطلة فلسطين والقذافي إبراهيم علاقة روحية
دامزة إلى العلاقة بين فلسطين/الوطي والقذافي الذي يسعى لتحريرها ، لذلك تنتهي
الرواية بعدم موت إبراهيم مجازيا ، لأنه كالعنفاء يتجدد بشدائين آخرين ، ويتغير
فلسطين عروسا خلف النهر تنظر فارسها الذي لا بد أن ينتصر لتزف إليه .

وتتابع الكاتبة هيكلية العلاقة العاطفية نفسها في رواية «الآتي من المسافات»
من خلال علاقتي زهرة /عمر وسعاد /إبراهيم ، مع كونها تعطي الجانب التاريخي
عن الحرب الأهلية في لبنان المساحة الأكبر ، وتكرس العلاقة العاطفية الخالية من أية
علاقات جسدية أو جنسية ، في حين تمثل المرأة الأخرى السلبية علامة غير شريفة
في الرواية .

وسبب موت إبراهيم في «عروس خلف النهر» وعمر في «الآتي من المسافات» ،
لا يصبح الحب الذي بين «جان دارك» والقيادي الريزي غواد ، حبا حقيقيا في «مطر
في صباح دافئ» . فجان دارك تبقى أنثى عذراء رغم أنها في الثلاثين من عمرها ،
وتشعر أن خلو حياتها من الحب وما قرب به الثورة الفلسطينية من انتهازيات من أبرز
الأسباب التي تعقد حياتها ، فيتلون العالم من خلال منظورها القلبي ، فيصير غياب
الرجل الإيجابي ارتكاسة مرضية . وهي من خلال وعيها الثقافي النسوي المأزوم
تعري الواقع تعرية جريئة تكشف بها عن ضياع التجربة الثورية الفلسطينية على أيدي
القيادات الانتهازية . ولم تعد تؤمن إلا بالشهداء وبلقائنين على الجبهة . وبذلك
انبرت هيكلية العالم السردية عند سلوى البنا على أساس وعيها كآنتى بالعلاقات
العاطفية الرومانسية التي لم تندرج تحت سقف الجنس ، رغم كون البطلة في رواياتها
مشقة نائرة متحررة من أية قيود رقابية عليها!!

أما ليلي الأطرش فقد بنت هي الأخرى رواياتها على إشكاليات الحب والجنس ،
إذ جعلت هيكلية «ليلتان وظل امرأة» خالصة لتداعيات المرأة (منى وأمال) في فضاء
الحب والجنس تحديدا ، بحيث تغيب فاعلية أية عقد أخرى عن هذه الرواية ، كما
بنت هيكلية «امرأة للقصور الخمسة» على العلاقات العاطفية والجنسية في حياة
نادية الفقيه ، مع كون مجتمع بركيس الخليج «البورجوازي» يحظى بمساحة مهمة
في بنية السرد ، لكنها مساحة لا تخرج عن منظور رؤية نادية الفقيه ، وبالتالي رؤية
الكاتبة نفسها . وأقامت الكاتبة أيضا هيكلية «وتشرق غربا» على تطور حياة هند
النجار ، وأهم علاقاتها العاطفية ورؤاها للعالم من حولها في تصارعاته الداخلية ومع

الاحتلال الصهيوني . وقد أحالت الكاتبة بطولها «سهيل المسافات» إلى ذاكرة «صالح أيوب» ، وجعلت هذه الذاكرة تتحرك بعقدتين ، الأولى عقدة الاضطهاد السياسي الذي تصهّل بها ذاكرة هذا البطل ، والثانية عقدة علاقاته العاطفية والجنسية بعدة نساء مما عمق من سهيل ذاكرته، الموجودة بعلاقات عاطفية وجنسية فاشلة!! وفي الأحوال كلها قدّمت ليلي الأطرش روايات تشكل فيها علاقات المرأة العاطفية والجنسية هيكلها الأكثر بروزاً ، والأعمق دلالة ، والأجمل إثارة .

يبدو أن الحديث عن أثر العلاقات العاطفية والجنسية في بناء هيكلية الرواية الذكورية أقل فاعلية عما كان عليه في الرواية النسوية ، ومع ذلك فإن هذه العلاقات تعد نواة الهيكلية وحوافزها كما أشرنا فيما سبق ، حيث تشكل العلاقة العاطفية بين البطل المذكوب والغثة المشردة الضائعة ، العقدة أو الحبكة الرئيسة التي شيد عليها حبيبي هيكلية حاله السردية كله . والأمور نفسها عند جبرا ، إذ تعتمد هيكلية حاله السردية في الدرجة الأولى على العلاقات العاطفية والجنسية ، وتحديدًا على العلاقات الجنسية ؛ إذ شكلت هذه العلاقات كينونة حركة رواياته مهما تعددت أجزاؤها الثقافية والاجتماعية . وبعد كطفاني أقل منهما انكفاء على العلاقات العاطفية والجنسية ، لكن هذه العلاقات - وخاصة العلاقات الجنسية - لعبت دوراً مهماً في بناء هيكلية رواياته ، وخاصة روايتي «ما تبقى لكم» و«الشيء الآخر» من قتل ليلي الحايك» . وبهذا التصور أنتجت العلاقات العاطفية والجنسية في الرواية الذكورية هيكلية لا تقل أهمية عن الهيكلية الأخرى المتعاشية معها ، وهي هيكلية التداخل بين إشكاليات الشفائي والاجتماعي والسياسي في حياة الشخصيات والعالم الذي تعيش فيه :

إن جماليات الكتابة عن المرأة وما ينتج عن هذه الجماليات من علاقات عاطفية وجنسية وأية تصرفات وروى مرتبطة بذلك ، تعد الأساس في بناء الهيكلية السردية في الرواية الفلسطينية المختارة ، ولا يقف التأثير عند حدود هذا الأساس ، وإنما يتجاوزها إلى تشكيل لبنات الهيكل العام للكثير من هذه الروايات التي شكّلت في حركية لغتها على دور المرأة واقعاً وغثيلاً . فإن اتفقنا على القول : إن المرأة هي البطل في الرواية النسوية ، فإنها أيضاً حازت على جانب كبير من البطولة كدور على الأقل في الرواية الذكورية . وفي الحالتين كان وضعها العاطفي والجنسي هو المحرك والمشكل لعمار البنى السردية في الروايات المختارة ، كما لاحظنا في البابين السابقين .

الفصل الثالث

جماليات المرأة والعلاقة بالزمكانية

أولاً : إشكالية علاقة المرأة بالزمكانية :

لا يهمنا هنا أن نتحدث عن عنصرَي الزمان والمكان في الروايات الفلسطينية بوصفهما ركنين من أركان الرواية ، إذ يحتاج هذا الأمر لدراسة مطولة⁽¹⁾ . ولعل المهم هو أن نكتشف جمالية العلاقة السردية المشككة من خلال الزمكانية (الزمان والمكان) في بناء شخصية المرأة داخل نسي السرد ، وما تفرضه هذه الزمكانية من متغيرات على الجسد ، والثقافة ، والثورة ، والجمال ، والتمسك . . . في حياة المرأة ، وفي بناء علاقة جديدة بين المرأة والزمكانية النفسية الداخلية أو الموضوعية الخارجية ، أو في تكريس العلاقة التقليدية السائدة ، إذ يمكن اعتبار زمكانية المرأة مختلفة عن زمكانية الرجل ، ومن ذلك -مثلاً- أنها تعودت في ظل القيم التقليدية على الانطوائية والتلاشي داخل المنزل ، وهو في المقابل تعود على الانبساط والانفتاح الخارجي ، فكان عالم المرأة مسكوناً بالخوف والرهبة عندما تتجاوز عتبة المنزل ، عكس الرجل الذي يتمتع عالمه بالهيمنة والمغامرة .

لذلك نتصور الحديث عن علاقة المرأة بالزمكانية يأخذ في اعتباره علاقتين

رئيسيتين :

الأولى : العلاقة التقليدية التي تجعل المرأة سجينة القيود الزمكانية الحريمية التي فرضتها طبيعة المجتمع الذكوري التقليدي المتخلف في غالب الأحيان ، وهنا نسجن المرأة بين قضبان اللباس والفرائش والمنزل والحارة ، فتتعدو مستلبة من «المهد إلى اللحد» ، وصورتها تكون «للجوز» (الرجل) أو «للفوز» (التراب) ، وليس لها إرادة في بناء زمانها ومكانها الخاصين ، لأنها المرأة الخومة المستلبة ، وخاصة إذا كانت متزوجة أو عذراء ، ودورها كما تقول رفيف في «عباد الشمس» : «أمي تطبخ ، نوار تسمع الغبار ، رباب تحلف الصيصان ، وحنان نحبث بالساعات»⁽²⁾ .

(1) تناولت بعض الدراسات ومكانية المرأة في الرواية الفلسطينية ، انظر على سبيل المثال : فيحاء عبد

الهادي : «عاج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية» ، ص 253-254 . حسبان رشاد قشاشي : «المرأة في

الرواية الفلسطينية» ، ص 247-249 . حسن غنمي : «شجرة القضاء والتخيّل والهوية في الرواية العربية» ،

ص 173-194 .

(2) سحر خليفة : «عباد الشمس» ، ص 47 .

والثانية : العلاقة الجديدة التي تجعل المرأة مستعمرة باحثة عن تحررها ، رافضة للمكانية التقليدية التي استلبت أمها تحديدا ، فخرجت إلى حيز الانفتاح على المكان ، وتحدثت على الزمن المفلق ، فدخلت الجامعة المختلطة ، وسافرت إلى الخارج ، واستلكت الحرية في العمل ، وانتمت إلى الثورة والأفكار اليسارية ، وأقامت العلاقات العاطفية والجنسية بدون رقابة ، وتعقدت حياتها ، لتشعر أحيانا بالعجز عن مواصلة طريق تحررها ، فتشتمنى لو أنها بقيت امرأة حرة كملايين النساء نطبخ وتغسل وتلد في ظل زوج تقليدي يؤمن لها الاستقرار⁽¹⁾ بعيدا عن التحرر الذي حولها إلى امرأة مستعمرة أو مومس من خلال علاقتها بأوساط المثقفين والسياسيين!!

فمن خلال العلاقتين السابقتين تنوعت التصاعدات النسوية مع السلطة الذكورية التي تعودت أن تربى المرأة داخل البيت وفي الأماكن الضيقة المشابهة له ، لتبقى علاقتها بالزمان والمكان المحصرين شبه مقطوعة ، بما يعني أن تشكل المرأة لذاتها زمكانية خاصة شبه منفصلة عن العالم الذي تنتمي إليه صوريا ، وغائبا ما تكون زمكانيتها داخلية نفسية متشابكة⁽²⁾ . ولكن المتغيرات الجديدة التي لامست حياة المرأة مؤخرا من خلال التطور الاجتماعي ، أخرجتها من شرنقتها ، فحاولت المرأة الجديدة أن تتفاعل مع الزمكانية الذكورية الموضوعية ، فتصطدم بعالمهم ويتجارهم ، تتعثر كثيرا ، وتتمسك قليلا ، وتحاول أن تفرض شخصية سرية جديدة ، مختلفة عما تربت عليه الأم ، وعاشتة الزوجة الحرة⁽³⁾ . وقد لعبت أفكار التحرر والثورة والتعليم الدور الأكبر في فرض شخصية امرأة جديدة ، قد لا تختلف في الحرية

(1) انظر حتم رفيف : عباد الشمس ، ص 111 ، وحلم جان دارك : مطر في صباح دافئ ، ص 28-31 .

(2) تظهر هذه الزمكانية النفسية المتشابكة لدى فلسطيني في «عريس خلف النهر» ، وجان دارك في «مطر في صباح دافئ» لسوى لينا ، وعائشة في «عين المرأة» لليانة بدر ، ومنى واسال في «البلدات وحل المرأة» وتادية الشقيبة في «امرأة ألفصول الخمسة» لليلى الأطرش ، وعفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة ، وسراب عقال في «يوميات سراب عقال» لجبرا .

(3) تتضح أبعاد هذه الزمكانية في حركتي سحلية ورفيف في «عباد الشمس» لسحر خليفة ، وجنان وشهد في «يوملة من أجل عباد الشمس» لليانة بدر ، ومنه النجار في «وشرق غريبا» كيلي الأرض ، وزهرة في «الآني من المسافات» لسوى لينا .

المعطاة لها ، عما يعيشه الرجل ، كما لاحظنا في حياة نساء روايات جبرا تحديدا . وعموما تتصف علاقة الحُرمة (الأم ، والزوجة ، والبنت) بالممكنية بأنها شب مهمة وجودا وفكرا ونفسا¹¹ ، ومعنى هذا أن الشخصية النسوية المهمة لا تشكل علاقات جمالية محررية في بنى السرد ، لا على مستوى الشخصية ، ولا اللغة ، ولا الحدث . فكيف تستطيع امرأة مهمة بلا شخصية ولغة وفاعلية أن تكون مؤثرة زمكانية ، لهذا كانت صور الحريم مغطاة -واقعا ورمزا- في الكتابة الذكورية ، بحيث لا تقدم نكهة إيجابية على مستوى الزمكانية التي تغدو فيها المرأة مستلبة مغترية معجزة على حدود السرير الذي فصل لها ، أو راضية بالقسمة والنصيب في الواقع الذي يعيشه ، لتصبح حالها حال الضحية المسلمة لمصيرها السليمي في غالب الأحيان .

وعندما تكون المرأة فاعلة في عو شخصيتها ، وفي بروز صوتها ، وبروز تأثيرها على الآخرين ، فإنها تصبح امرأة جديدة ، تؤثر كثيرا في صياغة زمكانية جديدة ، تمثل بحركيتها وعلاقاتها الفاعلة ، لهذا السبب يمكن عد الرواية النسوية على وجه الخصوص قدمت امرأة جديدة ذات شخصية بطولية تكشف رؤية جديدة للعالم وللعلاقة بما حولها ، وخاصة بخاضرها وبالمكان الذي تتعامل معه . وإن كانت أساساتها الجديدة أنها وقعت ضحية للاستغلال من رفيق تحررها في الثورة والثقافة¹² .

قدمت الرواية الفلسطينية الأمكنة الممكنة كلها ، وتحديدنا المكان الفلسطيني المعتصب ، فلسطين المحتلة ، والمكان الفلسطيني المستعار الغنيم والشتات . كما قدمت الأزمنة الثلاثة (الناصري والحاضر والمستقبل) متداخلة فيما بينها في الأحداث الفلسطينية المتعاقبة ما بين الأربعينيات والتسعينيات من القرن العشرين . فأخذت المرأة حركة بارزة في المكان ، وعلامة مهمة في تطور الزمن ، وهي بالتالي قد تغدو أحيانا رمزا للمكان وما يجري فيه من أحداث .

(1) خير مثال على هذا قهوجي : لم أصابة في «الصبار» لسحر خليفة ، والزوجة «درة» لفخيه قل أن تسرد في «امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش ، وعائشة في «عين المرأة» للمائة بئر .

(2) تحدثت في الروايات علاقات كثيرة عننت فيها المرأة من الثقافة أو السياسي . ومن تلك علاقات :

زهيف / عادل التكري في «عياد الشمس» لسحر خليفة ، ونادية لمخيه / جلال المناطوري في «امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش ، وجان دارك / ذؤابة في «مطر في صباح دافئ» لسليمان

ثانيا : الزمكانية العامة وبناء شخصية المرأة :

نقصد بالزمكانية العامة علاقة المرأة بالزمكانية التي فضلها الروائي أن تكون مسرحا لأحداثه ، وهي زمن المدينة عند جبرا ، وزمن الخيم عند كنفاني وليانة بفر وسلوى لبنا ، وزمن الحارة في المدينة عند سحر خليفة ، وزمن الأمكنة المتعددة عند ليلى الأطرش .

1. زمن المدينة (جبرا)

تنطلق روايات جبرا من زمن المدينة العربية الذي يعني مجموعة من المدن الواقعية المألوفة المشكّلة من بيت لحم ، والقدس ، وبغداد ، وبيروت على وجه الخصوص ، ولكن مدينته الواقعية قد تحمل الكثير من الجُماليات والعلاقات الطيبة إلى النفس في بني السرد إذا تعلق الأمر بالقدس أو بيت لحم⁽¹⁾ ، وقد تحمل صورة بشعة سواء أكانت متخيلة ، أم مأخوذة من الواقع عند مقابليتها بالطبيعة «الرومانسية» ، لتغدو داخل رواياته مسكونة بالآثام والشرور ، وهي ضد الطبيعة الحسنة كما يصورها البطل ، لذلك تصبح المدينة دافعا لأن تفقد الشخصيات توازنها ، فتسعى إلى الهرب الذي قد يكون إلى المدينة الأوروبية موطن الحرية والغربة معا ، لكن الغربة فيها أهون من الغربة في الوطن . . وهنا يعد جبرا المدينة «عينا كبيرة لا ترف ، يقطر منها القلبي والسقم»⁽²⁾ .

تشكلت «صراخ في ليل طويل» في زمكانية المدينة التي نعني الصراع بين ثقافات الإقطاع (القصر الإقطاعي) والبورجوازية (مصنع الصابون ومتجره) والطبيعة الإنسانية الرومانسية الثقافية (الريف ، والطبقة الكادحة ، والصحيفة) ، فكان التناقض بين المثقف والمرأة من خلال التناقض بين هذه الثقافات الثلاث تحديدا . فقد مثلت «سمية شنوب» بورجوازية المدينة الفاسدة ، ومثلت «عنایت وركزان آل ياسر» تهاوي القصر الإقطاعي ، ومثل أمين سماع ثقافة طبيعية ريفية رومانية توهمت بصلاح البورجوازية والإقطاع رمز المدينة القديمة ، ثم اكتشف في النهاية

(1) انظر مقالة جبرا «أنا وشكنا» في كتابه : تأملات في بنيان مرمرى ، رياض الربيع للنشر ، لندن ، (المقدمة 1988) ، ص 87-94 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا ، الحرية والظلمة ، ص 128 .

وهذه ، تُخرج من هذا الزعم يرفض المدينة القديمة الضاحجة بالأمكنة المادية التتمة ، وبأزمة الليل الطويلة المفضلة ، ثم يخرج متظاهرا بالنار مع الضجر إلى الشارع باحثا عن مدينته الجديدة ، متعريا من أية علاقة مع النساء الممثلات للمدينة القديمة ، بما يعني أن المرأة رمز من رموز هذه المدينة الأثمة ، جسدها شبق كالة المدينة ، ورائحتها كرائحتها الممتنة ، وتصرفاتها تصرفات مومس شريفة ، يقول «عجرتنا التلال والوديان والكروم ، إلى أخي المظلم بما فيه من بيوت كالكيبور ، ومراحيض فائضة ، وهواء ملوث»⁽¹⁾ .

ويكاد جيرا يقدم هذه الفكرة نفسها في «صيادون في شارع ضيق» ، حيث تظهر مدينة هارون الرشيد (بغداد) ، أو مدينة «ألف ليلة وليلة» مدينة جتنازية وهي تعج بأفخاذ الثومسات ودمائهن ، وبالرجال الصيادين لهذه الأفخاذ والأرواح الشريرة ، ويقوم الإقطاع والبيروقراطية الشبقة الفاسدة التي تقتل إنسانية الإنسان/المثقف الذي تنحصر مهمته في تغيير الشارع الثقافي والسياسي ضد قيم التخلف والسلطة الراجعة له . وفي ضوء صخب المدينة القديمة وأناصها من خلال أجساد النساء وسلطات الإقطاع والبيروقراطية ، وصخب أفكار المدينة الجديدة فلسفيا وسياسيا على أيدي مجموعة من المثقفين ، تتحرك الشخصية النسوية في الزمكانية ، فتمثل سلمى الرياضي المثلة للإقطاع جسدا شبقا يتجدد على قوى الشباب الجنسية ، بحيث تصبح سلمى علامة مكانية /جسدية وهي تستغل الآخر جنسيا ، وكان جميل فران طوال علاقته معها يشعر أنها تستغله ، وتنهته من خلال هذه العلاقة التي وجدها متاحة - لذة وحماية وجمالية خاصة - في مدينة لجأ إليها غريبا فارا من القدس التي أصبحت مستعيلة ، حيث دفنت حبيبته ليلي شاهين تحت ركامها . وفي المقابل قتل سلاقة الأنغوي جسدا نظيفاً (عذريا) ينمو في المدينة القديمة ويحتاج إلى تغيير ، لذلك علقها جميل فران ، أو هي بالأحرى عشقته ، فتمردت بروحها وجسدها المجونين ، المستلبين ، وخاصة بعد أن حاول الأب أن يزوجهها عثرة للمدينة القديمة وفق مصالحه القبلية والعشائرية ، كما تمردت على سلطة العبد الذي يحرسها بعد أن حاول اغتصابها ، وشاركت أيضا في المظاهرة ضد السلطة السياسية ، بما يعني أنها غدت مكانا جديدا ، وزمنا جديدا . لكنها عموما لم تتحرر كلية من إرثها الزمكاني ، فبقيت

(1) جيرا إبراهيم جيرا : صراخ في ليل طويل ، ص 40 .

نعيش في قصر أبيها ، وتنتظر عاما آخر ليصبح بإمكانها أن تتحرر من الحماية الأسرية ، لتقرر حينها أن تتزوج جميل فران ، ملغية المعوقات التقليدية الكثيرة التي فرضتها أخياء في ظروف المدينة القديمة ، أو مكرسة لسلبية سمية في «صراخ في ليل طويل» التي تحررت ثم ارتدت . وهذا يعني أن الوصول إلى قناعة حاسمة ترضى عن تحولات المدينة القديمة غير محقق ، إذ بقيت الزمكانية حتى نهاية الرواية مليدة بغيوم التحرر ، لكن هذا التحرر لم يحدث بعد ، لا في المدينة القديمة ، ولا داخل سلافة فعلها ، لذلك ساد الانتظار وآماله التحررية ؛ حيث التأكيد على انتهاء الشخصيات الثقافية إلى المدينة لتغييرها . يقول أحد أبطال الرواية : «من هنا تبدأ ، من قلب المدينة ، بوثة إلى الأمام ، نحن ، نحن المدينة ، نكتبها كائن مريض ، وعلينا أن نشفيها بعد أن دام مرضها قرونا»⁽¹⁾ .

وتعبر هذه الإشكالية في «عالم بلا خرائط» ، حيث تبرز مدينة عمورية الثابتة من عمورية الماضي ؛ إحدى القرى الست التي دمرها الله في زمن لوط عليه السلام ، بعد أن استفحل شرها ، فتحوّلت مدينة عمورية في الرواية إلى عالم بلا خرائط بما يؤكد كايوسية المكان ، وانتهاء الزمان ، ويكون المثقف هو الوحيد الشاسر المضرب في هذه المدينة المنقوعة بالعشائرية التنتة ، وبالعلاقات الاقتصادية والسياسية المتتلة . وما أن يجد هذا المثقف نوره من خلال علاقته الجنسية مع نجوى العامري ، حتى تتحوّل هذه المرأة تدريجيا إلى بشاعة المدينة الأتمة ، فتصبح ذات مصالح اقتصادية ، وعلاقات شهوانية ، ومؤامرات اجتماعية ، وفوق ذلك لا لغو فرض الاستغلال والانتهازية والجنون كالمدينة التي تعيش فيها ؛ هي مثلها أحبها وأريد محققها ، أكرهها وأريد أن أفرغ حتى الجنون في لحمها⁽²⁾ . لذلك يقرر المثقف علاء نجيب أن يترك نجوى لأنها مدينة جميلة وأتمة مشوهة بكل معنى الكلمة ، ليتعلق بالعذراء «صيادة أمين» كمدينة جديدة . ولم يمنعه سوى احتزاز العالم من حوله بقتل نجوى ، فيصبح ضحية للمؤامرات القبلية ، وكأنه غدا مجنوننا .

وتستفحل المدينة ، وتلتف حبالها وقضبانها حول رقبة الوعي الثقافي والإنسان/ الضحية ، لتصبح «العرف الأخرى» المستمدة من عرف الغول القاتل للبشر والمستلب

(1) جيرا إبراهيم جيرا : صيادون في شارع ضيق ، ص 340 .

(2) جيرا إبراهيم جيرا وعبد الرحمن منيف : عالم بلا خرائط ، ص 326 .

لقدراتهم عالم الخوف والقهر والظلام ، فتمثل هذه الغرف ودهاليزها المظلمة كابوساً
 زمكانياً يختنق الإنسان ويدفع به إلى الجنون ، وخاصة عن طريق القمع الجنسي الذي
 مارسه المرأة ضد هذا المثقف ؛ على اعتبار أن المرأة هي المدخل إلى هذه الغرف
 والطريق الوحيدة للخروج منها . فكان سبق المرأة وسلطة جسمها القامعة -وعلى
 رأسها يسرى المثني الشبقة- العلامة المحورية في صياغة كل النساء اللواتي ظهرن في
 هذه المدينة / الغرف الخريبة المحيطة بالقامعة للرجل الذي تحول إلى قشة في مهب
 رياح النساء والعذاب « تحمل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء في
 عذاب أبدي⁽¹⁾ » .

لا بد من الهروب من هذه المدينة بحثاً عن زمكانية أخرى تعيد للإنسان
 إنسانيته ، هكذا مثلت المدينة في أمواج اليأس مكاناً يدفع المثقف إلى الهروب إلى
 العالم الآخر ، إلى المكان المذبل ، إلى أوروبا الحرة كخدعة من خدع الشعور بالأمان
 والحرية ؛ فمدينة بغداد المسكونة بعشائرية الشار والكبت ، دفعت عصام السلطان في
 «السفينة» إلى الهروب منها ، لأنها مدينة استلبت حبه للتمسك عبد الغني التي
 أضحت جزءاً من المدينة الكئيبة ، لا تمكن عائقها من الغزو بها أكثر من ساعات
 مسروقة حائلة ، لذلك هرب منهما (المدينة والمرأة) . . وكذلك هرب وديع عساف من
 القدس قباع أرضه ليختم مكتباً تجارياً في الكويت ، فتوهم أن حياته تستقيم وهو يفاخر
 هنا وهناك ويسافر إلى بقاع العالم مقلداً بالخمر وأجساد النساء الهروب من المدينة .
 والهروب من المرأة المندمجة مع المدينة حيث لم يبق العراق ومها هي أرض القدس .
 إلى المدينة الأوروبية حيث المرأة هي مدينة الجسد المتحرر من أية قيود كما هي
 إميلي ، وجاكين ، وبغايا نابولي ، ومجلة فروغ . . والمكان الجديد مغيبه تجمع هؤلاء
 الهاربين ، وتنساب بهم فوق المياه في خفلات مسكون البحر . ثم تضطرب الأمواج
 فتوشك أن تفرقهم . والنهاية لا بد من التوازن ، لا بد من العودة إلى المدينة القديمة ،
 ومحاولة التغيير فيها ، فهي تبقى المدينة / الأرض المحيطة بهما كانت سدينتها .
 لأنها أرض الوطن ؛ يقول وديع عساف لعصام السلطان : «نعم في بغداد حريتك ، لن
 توجد إلا فيها ، إنها لن توجد في الـ «هناك» الضبابي ، الوهمي ، المغري ، في أوروبا أو
 غيرها . هناك التلاشي في التفاهة ، هناك الهزيمة الحقيقية . أنتعنين يا لمي إن عصام

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، ص 100 .

ادعى أنه كان هاربا منك ، أما أنا فأقول إنه كان هاربا من مدينته ، من أرضه ، وحرته لن تكون إلا في مدينته ، في أرضه⁽¹⁾ . من هنا أضحت رواية «السفينة» رواية صوفية وهي تدفع الشخصيات إلى العودة إلى الوطن والتبعية من داخله للتغيير فيه ، فتكون البداية حرث الأرض والمرأة مع الإنتاج المدينة الجديدة ، والزمن الجديد . وهذه الفكرة التي سطرها جبرا في السقاية تجعل الهروب من المدينة ليس حلا ، وإنما قد يكون بحثا عن المزيد من الضياع والاعترا ب ، فيبدو الحل الوحيد العودة إلى الوطن والتصال ح مع المرأة رمز هذا الوطن بخيره وشره .

وفي كل الأحوال لا تعد بغداد بالنسبة لجبرا الوطن المثالي ، فهي الوطن البديل عن فلسطين المحتلة ، من هنا يصبح الهروب من مدينة بغداد بما فيها من علاقات متشابكة ، ومصالح مظلمة ، وأزمة كئيبة بائسة ، الدافع الذي دفع وليد مسعود في «البحث عن وليد مسعود» إلى الهروب والاختفاء ، وعلى الأرجح التسلل إلى داخل فلسطين المحتلة . وهو الأمر نفسه الذي دفع سراب عفان في «يوميات سراب عفان» إلى الهروب من بغداد إلى باريس ، والتستر تحت الأرض ، انتظارا للحظة التي تسلل فيها إلى فلسطين المحتلة لتشارك في الانتفاضة الوطنية ضد الاحتلال الصهيوني . رغم الانسجام الكلي بين وصال رؤوف ووليد مسعود ، وبين سراب عفان ونائل عمران ، إلا أن العلاقة الحميمة لم تمنع البطالين (وليد مسعود وسراب عفان) من الهروب الإيجابي ، لأن العمل من أجل فلسطين هو الأولى ، كما أن بغداد تشكل موطننا للاستلاب والقهر والرقابة والكآبة⁽²⁾ ، ولا بد من الهروب إلى الوطن الذي له سلطة شاعرية قوية على الذات .

لم تفرض المرأة زمكانية خاصة بها في روايات جبرا ، إذ انحكمت بزمكانية وعي جبرا وحياة أبطاله ، فكانت المرأة جزءا من المدينة ، تحمل سلباتها فتصير مثلها اليمة شقيقة ، مثل سلمى الرياضي ، ولجوى العامري ، وبرى المفتي ، ومريم الصفار ، وتكون مقموعة مستلبة ، مثل سلافة النقي ، ولى عبد الغني ، وتكون الأمل في التحول إلى مدينة جديدة ، مثل ركزان ، ووصال رؤوف ، وميادة أمين ، وسراب عفان . وهذه الحركية النسوية تظهر من خلال حركية البطال المثقف تجاه المرأة والمدينة معا ، حيث تصير أفكاره وعلاقاته بهما جسدية مادية أولا ثم روحية ثانيا!

(1) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 237 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عفان ، انظر ص 273-274 .

2. الفردوس المفقود (حبيبي) .

إن زمكانية الرواية عند إميل حبيبي شبه ثابتة في سياق التداخل بين الذاكرة والواقع المعيش في فلسطين المحتلة ، الأمر الذي يجعل صورة المرأة وعلاقاتها غلبة متكررة بين رواية وأخرى ، حيث تقع المرأة في دائرة الصبغة العاشقة المعشوقة التي نضج في المكان الفلسطيني خلال نكبة عام 1948 ، فتعادل موضوعيا الوطن الفلسطيني المستلب ودلالاته العميقة . وأيضا الزمن الفلسطيني المقترَّب في الحاضر . لهذا يصبح المكان مكانين ، والزمن زمنين ، فتصير زمكانية ما قبل الاحتلال هي «الفردوس» في الماضي ، وزمكانية ما بعد الاحتلال هي «الفردوس المفقود» في الحاضر ، ويكون البحث عن هذا الفردوس ومحاولة استعادته هو حلم المستقبل ؛ بمعنى أن يعود الماضي ليكون حياة المستقبل كله .

فقد ضاعت فتيات «نوار اللوز» ، و«عودة جبينة» و«أم الروابيكا» في «السدامية» ، واتخذ ضياعهن علامات توحى بضياع المكان الفلسطيني الذي جف في غصن اللوز ، وعين الماء ، والروابيكا ذاكرة الهزيمة . ولم تكن العودة بعد حزيران سوى عودة وهمية ، حيث لم يتذكر الأستاذ م غصن اللوز ، ولم يعد الماء إلى عين الأرض كما عاد إلى عين أم جبينة ، ولم يصل الناس إلى ذكرياتهم التي بقيت منسية عند أم الروابيكا ؛ هكذا يبدو المكان مستلبا ، ويبدو الزمن هزيمة واعترابا ، ولم تكن المرأة أكثر من وسيلة يعبر من خلالها الكاتب عن مأساة زمكانية الفردوس المفقود ، الذي إن كان في الماضي حيا ، ونورا ، ورسائل عشاق ، وعين ماء ، وعلاقات حميمة ، فإنه صار في زمكانية الاعتصاب ، فجلة بلا جذور ، وذاكرة مذبوخة ، وروابيكا ، ومقبرة ، وعمى ، وجفاف ، وجنود مقتضبين للأرض . ومع هذا الباب الموحش لم تفقد الرواية روحها المتفائلة من خلال الفتيات والأمهات الثائرات ، حيث يتربع الأمل دوما في روح لا تفقد الثقة مستقبلا بعودة الفردوس المفقود/فلسطين إلى أصحابها الشرعيين .

وكانت زمكانية بعد وباقية في المتشائل ، هي زمكانية الهزيمة نفسها ، فهما رعنا إلى ضياع الفلسطيني داخل وطنه المستلب (باقية) وفي الشتات (يعاد) ، وكانت حركتيهما تجاه سعيد أبي النحس المتشائل/الفلسطيني المهزوم : حركية البحث عن الفردوس المفقود بطرق صحيحة أو مشوهة ، فهي مشوهة في تعامل سعيد مع الجهاز الأمني الصهيوني عندما ظن أن هذا الجهاز سيعيد إليه «يعاد» ، وهي صحيحة

بتربية باقية للولاء الذي تحولت معه إلى حلم الثورة القومية لأجل استعادة الوطن . وهي أيضا صحيحة في إصرار يعاد على العودة من خلال رسائلها ووصاياها وتربيتها ليعاد الثانية ، ولسعيد الثاني ، الجيل الجديد الأكثر إصراراً على العودة إلى الوطن / الفردوس المفقود ، لهذا كان مصير سعيد المنشأ الجنون ثم الموت بعد حزيران 1967 ، لأنه فقد الأمل بعودة فردوسه المفقود متمثلاً بالمرأة كصيفة جميلة تحمل إلى إمكانية ما قبل الاحتلال ، وهو بذلك مثل من وجهة نظر المرأة / يعاد - «أنه أروح واستراح»¹¹ ، لأنه لم يختار المصير الإيجابي في المقاومة المسلحة ، في حين مثل يعاد أمل العودة الذي يتجدد في عودة «ماء البحر إلى البحر في الشتاء»¹² .

ولم يختلف الأمر كثيراً في «إخطية» ، إلا بقدر كون العلاقة مع إمكانية الماضي التي استمرت متطورة سلباً في الحاضر تصبح أكثر عناصر الرواية بروزاً ، فكانت المرأة «إخطية» رمزاً للأرض التي اغتصبها فولدت سفاحاً النحلة الصهيونية الغربية ، إذ لم يستطع زمن «سرورة» / الوعي المتقدم أن يتغلب إخطية . لأنها لم تكن قادرة على مواجهة الغول الذي اختطف إخطية واغتصبها ، وجعلها يداً كسيحاً صامتاً ، لا تقلق سوى غبار الماضي وأطلاله في زمن الانهيار العربي الثاني ، لذلك سقطت سرورة عن الشجرة المتعالية صريعة على صخرة إخطية ، لتظهر لنا مشاة التكية التي حدثت في الزمكانية الفلسطينية المشار إليها من خلال العلاقة بإخطية وسرورة ، ولم يبق في الحاضر سوى دروب الألام التي تعيش في الذاكرة الفلسطينية والأرض الفلسطينية معشقة لمشاة ضياع الفردوس على طريقة شر الليلة ما يضحك¹³ ، وبأفة للعقد المتشكلة داخل النفس ندعاً على التفريط بإخطية الحبيبة والأخت والوجود والأرض والزمن الإنساني .

ثم تعد رواية «مخراقة سرايا بنت الغول» أكثر روايات حبيبي استحضرنا للفردوس المفقود من خلال دلالة المرأة سرايا عليه ، بوصفها ابنة الطبيعة ، حيث كان زمن ما قبل الاحتلال مسكوناً بجمالية الكرمل وسرايا معاً¹⁴ ، ثم ضاعت سرايا المرأة

(1) إميل حبيبي : التشاغل ، ص 197 .

(2) نفسه ، ص 194 .

(3) انظر عن ضحك الراوي الأسود ، إميل حبيبي : إخطية ، ص 89-92 .

(4) انظر عن هذا النسخ ، إميل حبيبي : خواتمة سرايا بنت الغول ، ص 42 ، 58-59 ، 88-90 .

والوطن ، فقدت الرواية قصيدة شعرية تودحهم بها ذاكرة عبد الله الصياد ، وهي قصيدة رثاء لسرايا ويبحث عنها في زمن تكلت فيه حياة البطل في صومعة النهاية التي تعني موت الأمل ، لكنه أمل لا يموت ، لذلك ينفض عبد الله الصياد ، فيسعى في موطن الذكرى يستعيد الماضي ، ويبحث عن سرايا وسط دروب الآلام التي تعني الأمل مستقبل مختلف ، تعود فيه زمكانية الفردوس المفقود/ فلسطين الروح والجسد إلى أهلها .

كأن حبسي من خلال هذه الحركية العامة للزمكانية في حياة المرأة داخل بنيته السردية ، أكد على أن كتابته من حيث العلاقة بالزمكانية لم تتطور في رواياته الأربع التي وظف فيها فكرة ثابتة تجعل الشخصية السردية محكومة بزمن الهزعة في فلسطين ، بما جعل الرواية عنده بنية شاعرية تختزنها الذاكرة المخترقة بمرارة الماضي المتلطفة لمستقبل مختلف ، تعود فيه فلسطين حية كما كانت قبل زمن الخراب الذي جلب الغول/ العدو الصهيوني وانتصاره إليها . وقد كانت المرأة في ضوء هذا التصور علامة سجازية تعطي المكان روح الإنسان وشخصياته ، وتعطي الزمن تجسيد الحركة في المكان وتحوله من زمن الفردوس إلى زمن اليأس أو فردوس اليأس ، لأنه لا غنى عن الوطن مهما كانت حاله ، فهو الجنة ، لذلك أصبح معالم الماضي المستغربة ، بما فيها مزابله ، في الحاضر أكثر حياة وإنسانية من القصور الشاهقة في جنان عدن بالثقفي⁽¹⁾ .

3. الغميم (كتفاني ، ليانة بدر ، سلوى البتا)

عمق كتفاني في رواياته زمن غربة الغميم الناتج عن زمن الهزعة وتحولاتها ، فجماءت كتابته السردية لصيغة زمكانية الشتات الفلسطيني ، وهي زمكانية حافظت على قسسية العلاقة بالوطن (الفردوس المفقود) ، وعبرت المرأة في جل رواياته عن العلاقة بالأرض/ الوطن ، أما ، وحبسية ، وعرضاً ، فلم تفرق تحركات البطل الذكوري بين المرأة والأرض ، كما اتضح في روايات «أم سعدة» و«رجال في الشمس» ، «وما تبقى لكم» ، و«العاشق» ، «أم سعدة» المرأة هي أرض وشعب ورؤية ثورية . ومريم المرأة هي عرض وأرض وثورة اجتماعية ، والأرض امرأة عذراء ترتعش تحت صدر

(1) انظر تفصيل إميل حبيبي لخراب الوطن على جنان عدن : إنعطية ، ص 39 .

الفدائي حامد ، وهي امرأة عاشقة ومعشوقة في حياة العاشق ، وهي أنثى مفسونة يلاء في ذاكرة أبي قيس ، لذلك لا توجد علاقة انفصالية بين المرأة والأرض ، فإن اغتصب الأرض فالمرأة مغتصبة ، وإن كانت معشوقة فهي عاشقة العاشق ، وإن كانت المرأة تكذب وتشقى وتحب وتثور ، فهذه صفات الأرض الفلسطينية ، وإن كانت المرأة فطرية في تصرفاتها فالأرض فطرية ودموع دافقة وذاكرة رومانسية قبل أن تغتصب ، وإن كانت المرأة في حياة السلطة مجرد مومس ، فالأرض صحراء جافة وقبر شاسع . .

من يتتبع روايات كنفاني يجد المكان الفلسطيني يلعب دورا حاسما في تشكيل شخصية المرأة دلالة ورمزا ، كما أن زمن المرأة هو زمن متجدد ، لأنها تعبير عن روح الشعب والأمة ، ففي الوقت الذي ينس فيه الكثيرون ، وخاصة في أوساط المثقفين بعد حزيران ، نجد زمن الهزيمة هذا بشكل ثورة ذاتية في الخيم ، وروح كفاح متواصلة ، وأمل عميق عند أم سعيد التي زرعت الأرض ، وأنبتت الشجرة ، وبرت الفدائي للكفاح والمواجهة ، وتواصل الكد والعمل لتعيش من عرق جبينها ، وتساهم بالكفاح ضد كوارث الحرب والطبيعة في الخيم ، كما نجد ذاكرة فلسطينية في توثيق العلاقة بين الأزمنة والوطن المغتصب ليغزو زمنها متحصرا في الكفاح من أجل العودة إلى فلسطين ، تقف في الخيم تحت سقف البؤس الواطئ في النصف العالي من المعركة⁽¹⁾ .

ومرر في «ما تبقى لكم» من الناحية المكانية سجينة غرفتها وملايها ؛ وتحديدًا عذريتها ، فكانت قدوة اجتماعية معطلة خلال ستة عشر عاما ثلت الهزيمة التي هتكت عرض الأرض ، فانهجرت مريم بسبب الخوف على عذريتها من ممارسة الحياة خارج البيت ، بل إنها لا تتعرف على جسدها العانس ، إلا من خلال امرأة صغيرة تقطع مكانية الجسد تقطعا ؛ «حين أحرك المرأة ، فتعمر صورة صدري وطني وفخذي تبدولي قطعًا غير موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطعة تشيعها دقائق مبحوحة ، قاطعة وساخرة تدق بالجدار بلا رحمة⁽²⁾» ، لذلك كان هذا السجن راهي القصبان عندما ضعفتها زمن تفشي العنوسة الذي قتل بزمن الموت في دقائق ساعة

(1) غسان كنفاني : أم سعيد ، ص 242 .

(2) غسان كنفاني : ما تبقى لكم ، ص 177 .

الجدار الرهيبة ، فتغزو ضحية سهلة زكريا النتن الذي ينتهك عرضها في أول لقاء معها ، تتجدد نفسها في زمكانية العار والجسد البشذل والشمس البحس والجنين غير الشرعي في أحشائها ، امرأة بلا إرادة حتى في العملية الجنسية الأولى في حياتها ؛ فأقلف وأدفع وأسحب وأكوم ، وأحمل ، ثم أجبر وأعتصر وأبلل بالماء في مزيج راعب من البرد والقيظ في آن واحد⁽¹¹⁾ ، فتشعر بالمزيد من الاعترا ب والضياع مع كل لقاء بينها وبين زكريا بعد الزواج/العار ، إلا أن هذا السقوط حررها من الزمن السلبي ، فبدأت تفكر بالزمن الجديد المختطف ، وهو الزمن الذي دفعها إلى أن تخلص في معركة تحرير ذاتها الاجتماعية من عار زكريا ، فقتلته ، لتنتقل على المستوى النفسي من زمن الموت إلى زمن الثورة ، فتلتقي بهذه الثورة مع ثورة أخيبها في الصحراء/الأم في مواجهة العدو الصهيوني ؛ فتصير مريم مكافئة لحامد في الزمن الجديد الباحث عن تحرير الصحراء الفلسطينية من قوى تماسك بعضها مع بعض في فعل الاختصاص ، لذلك تنتصر داخل البنية الاجتماعية بمقاومة زكريا النتن ، وينتصر حامد داخل البنية الوطنية بمقاومة العدو الصهيوني ، وينتصر حامد ومريم معا داخل الذات بتحرير النفس من أوهام العرض البديل عن الأرض ، وأوهام انظار المنقذ الخارجى

وتعد علاقة صفية بالزمكانية علاقة فطرية ساذجة ، لم تترك التحولات التي حدثت خلال عشرين عاما ، فهي تستغرب أن تنصرف الأم اليهودية بحرية في بيتها المختص ، كأنه عدا بيتها لا بيت صفية ، وصفية ببساطة تريد أنبها الذي تركته في البيت قبل عشرين عاما ، لما كان عمره خمسة شهور لأنه أولا وأخيرا أنبها من لحمها ودمها ، وهو - في رأيها - سيصرف لحمه ودمه اللذين امتد منهما ؛ غير مدركة أن ما فعلته التربية الصهيونية في هذا الابن ، ليس له علاقة بآية حياة فطرية ؛ إذ التربية لا تغير الزمكانية فحسب ، وإنما تغير الإنسان الواعي ، فكيف بالطفل غير الواعي ، لذلك تحتاج فلسطين المفتتصة إلى الثورة التي تؤمن بالثقافة والقوة ، وما عدا ذلك أوهام لا تنتج إلا أوهاما ، وخاصة الأوهام الفطرية ؛ إذ « كل دموع الأرض لا تستطيع أن تحمل زورقا صغيرا يتسح لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود⁽¹²⁾ » .

قدم كتفاني بنية الخيم والشتات في رواياته ، فكانت المرأة جزءا مهما من هذا

(11) مقابلة ، ص 85 .

(12) غسان كتفاني - عائد إلى حيفا ، ص 409 .

البنية ، في جسدها ، وروحها ، وأفكارها ، وحركيتها ، فهي امرأة لا تنفصل عن العلاقة بالأرض والتجذر بها والبحث عنها ، وهي التي تزرع الأرض أو تسعى إلى أن تزرعها ، وتبحث عن جذور إسمتي مكنين فوق صدرها ، وعلاقة حميمة بينهما في الماضي ، ومن الصعب الحديث عن امرأة غير متجذرة بأمال العودة إلى زمكانية الوطن ، للتخلص من زمكانية الشقاء والنذل في الخيم اليغدو الوطن أكثر من ذاكرة ، أكثر من ريش طاووس ، أكثر من ولد ، أكثر من «خرايش» قلم رصاص على جدار السلم إنه جدير بأن يحمل المرأة السلاح ويموت في سبيله⁽¹⁾ .



ويتشكل الخيم عند لبانة بدر المساحة المناقصة لفلسطين الماضي ، لذلك تبقى ذكرى فلسطين حاضرة في أذهان الشخصيات التي تعاني ويلات القصف وأوضاع الخيم البائسة ، وتشكل المرأة المركزية في تحسين ظروف المعيشة في هذا الخيم ، سواء من خلال الأعمال التطوعية في التعليم والتربية والتعريض والثقيف ، أو من خلال العلاقات العاطفية ، ولا مجال للحديث عن الجنس لأنه ضد الثورة ، وضد أخلاقيات الخيم . ولم تكتف المرأة بأن تكون وعياً وحياً ، بل تشارك في الكفاح المسلح ، فكانت هي البوصلة التي توجه السهم إلى الحرية في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، وهي العين التي تبني المنظور والرؤية في «عين المرأة» ، وهي الذاكرة التي تستحضر المكان الفلسطيني من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر والمستقبل في «خيم أرنجاء» .

فتحت زمكانية الخيم الفضاء واسعا أمام لبانة بدر لتصور مخيما بانسا ، وإنسانا ثائرا متفائلا رغم ديمومة المعركة وظروف القهر والهوان ، وتعد شخصية عائشة في «عين المرأة» شخصية نسوية مهمة في رفض زمكانية الخيم ، لأنها جربت العيش في مدارس «راهبات النظيفة» «الرومانسية» ، لذلك يصبح الخيم في رؤيتها مقبرة والناس حشرات ، وخاصة عندما تحب كذبيحة إلى الزواج دون رغبة منها ، بعد أن جعلتها ظروف القهر عاجزة عن نطق كلمة واحدة عن حبها الذي بقي دقياً ، وهذا ما يحدث بالفعل في نهاية الرواية حيث يتحول الخيم إلى مقبرة جماعية نتيجة الحروب الأهلية في لبنان ، ولا تبقى إلا ذاكرة الماضي الفلسطيني والمكان الفلسطيني ، تطرح المزيد من

(1) نفسه ، ص 411-412 .

الأمثلة داخل عالشة التي غدت تدرك في نهاية الرواية أنها العيش في الخيم طرف قسري أجبر عليه الفلسطيني الذي فقد وطنه .

وربما تعد «بوصلة من أجل عياد الشمس» من أهم الروايات الفلسطينية تلاعبها بالمكانيات ، حيث تجمع الكاتبة من خلال الذاكرة الأنثوية والواقع ، أماكن فلسطين والأردن ولبنان وأوروبا ، كما تجمع أزمان عديدة ابتداءً مما قبل النكبة ومروراً بالنكبة وحزيران وأيلول الأسود ، واختنطق الطائرات . . . وانتهاء بالحرب الأهلية في لبنان ، فتظهر لنا حركية المرأة عبر هذه الأمكنة ، قاعة قاهرة في زمكانية الخيم .



وكذلك اتجهت سلوى البنا إلى زمكانية الخيم ، فجعلت العلاقة بين المرأة وهذا المكان علاقة ثورية حيث انخرطت بطلانها في الشلوع الطبقي والإعلام الثوري والدفاع عن قضايا المرأة ، مع ارتباط هؤلاء البطلات بذاكرة حميمة لا تؤمن إلا بضرورة الثورة من أجل العودة إلى الوطن/فلسطين المكان الذي لا يبدل عنه في هذا الوجود . وتطرح الكاتبة في «مطر في صباح دافئ» الاغتراب الفعلي في حياة جنان دارك تجاه أمكنة المكاتب الفيداية في الثورة ، حيث تصورهما جحور كلاب ، مما يجعل الليل عندها -وخاصة في الثانية عشرة ليلاً- زمن الأرق والكابوس والصداق ، فتظهر هذه المرأة على علاقة انقصامية مع الزمكانية التي ألحقها بسيرة قيادة الثورة ، بعد أن اكتشفت انتهازية القيادة وعقمها عينا ويسارا . لذلك نقرر أن تعود إلى شارع الخيم لأنه الشارع الحقيقي الذي يستحق أن يكون الفلسطيني فيه منافصلا ، باحثا عن حريته ، ملتصقا بالمكان الذي يقرب من فلسطين ، ومبتعدا عن المكان المشوه الآمن بعلاقاته وأكاذيبه ، فهي إن دخلت العيادة النفسية مرارا ، لم تدخلها للعلاج ، وإنما لتشرثر بما يشغل نفسها ويؤرق حياتها بسبب ابتعادها عن الخيم الذي جسدت الكاتبة روحه الثورية الحية في «الآتي من المسافات» على وجه الخصوص . وفي هذه الحركية يغدو الخيم مكانا للثورة والشعر . وليس مكانا للاستقرار ، لأنه ليس بديلا في أية حال من الأحوال عن فلسطين ، بل هو على مستوى الحقيقة سجين : « سرقوا أحلام الوطن وأعطوا بدلا منها سجونا»⁽¹⁾ .

(1) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 39 .

4. زمن الحارة المدينة (سحر خليفة)

عودتنا سحر خليفة على أن تلتصق رواياتها بالحارة داخل المدينة الفلسطينية أو داخل مدينة نابلس تحديداً ، وتظهر ملامح هذه الحارة على وجه الخصوص في روايات «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة» ، ثم تغدو هذه الحارة مدينة وادي الريحان في «الميراث» ، وقد نجدها تتحول إلى شارع في أميركا تسكنه عائلات فلسطينية في الرواية نفسها ، و«ملاح» هذه الحارة بشائقاتها المختلفة عند الصغرة تدخل إلى مكتبة الفكر الحديث في «لم نعد جناري لكم» ، وهي أيضاً موجودة في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وإن تحولت أحياناً إلى صحراء الخليج الغربية ، أو إلى عسان (سجن الفقراء) .

والحارة تعد بالنسبة للمرأة المكان المناسب لتحركها الحقيقي في شوارعها ، وبين بيتها وبيوت الجيران ، لذلك تصبح معرفة المرأة بالحارة أهم من معرفة الرجل الذي لا يكاد يعرف أكثر من بيته والشارع المؤدي إليه ، من هنا نجد قيادة نزهة في «باب الساحة» نساء الحارة في الهجوم على مركز جيش الاحتلال قيادة موفقة أنتجت هجوماً موفقاً ، قياساً للمعجزة التي تعرض لها الشباب في المواجهة لعدم معرفتهم بأسرار الحارة المكانية⁽¹⁾ .

والهم أن زمن الحارة الذي تعيشه المرأة بعد الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، هو زمن صوبوء ، لذلك يغدو المكان - في رؤية المرأة وحركيتها - مكاناً مستتباً مليئاً بالألئحة السوداء والإشاعات والخوف والانتهازية ، إضافة إلى انقهر الصهيوني اليومي الذي يواجهه الناس ، من هنا تسعى المرأة إلى الهروب من هذه الحارة بأية طريقة ، وخاصة الهروب إلى الضواحي أو إلى أميركا ، وبعد هذا الهروب من الأفكار الرئيسة في روايات سحر خليفة⁽²⁾ .

اختزلت الحارة في «مذكرات امرأة غير واقعية» في خوف المرأة من الشارع الذي يتوافق فيه الرجال مع النساء ، مما يلحق العار بهن ، وربما يدفع الأهالي إلى قتلهن ، لذلك تمشي المرأة في الشارع مشية عسكرية تخفي فيها أية ملامح أنثوية تخزي الآخر

(1) سحر خليفة : باب الساحة ، انظر من 206-222 .

(2) انقهر هذا الهروب عند سحر خليفة في «عباد الشمس» ، ونزعة فيوتيت في «باب الساحة» ، وسامة وتسرين في «لم نعد جناري لكم» ، وبنية في «الميراث» .

بالاشتغاف إليها . كما اختزلت هذه الحارة أيضا بجماعة تجعل الناس يتهمون المرأة أنها اتقت فيها بعشاقها ، فتصبح هذه الحارة شعبا يهدد أية امرأة تقترب منها ، بما فيها عفاف التي أخذت تقترب منها في نهاية الرواية ، لنقول لنا إنهم سيتهمونها بأنها اتقت بعشاقها كغيرها من النساء ، لأنها أصبحت شبه مطلقة ، والمطلقة عموما تجعل ألسنة تجمعات النساء في الحارة تعلك سمعتها باقتراءات كثيرة . مما يعرضها إلى عقاب الرجال .

وبينما اهتمت سحر خليفة بتحويلات الناس في الحارة خلال خمس سنوات بعد حزيران في «الصبار» ، وبالتالي خفت حدة الصراعات الاجتماعية داخل الحارة دون أن تغيب ثمرات النساء في الأعراس ، فإن رواية «عباد الشمس» تعد من أبرز رواياتها في بيان اضطهاد الحارة للسعدية الأرملة التي حاولت أن تكون مختلفة عن النساء بالعمل ، لذلك شوهدت نساء الحارة سمعتها ، لتغدو هذه الحارة علامة سوداء في حياة هذه المرأة التي عانت من الحارة أصعاف ما عانت من الإحتلال الصهيوني⁽¹⁾ . ولأن الحارة - كما ذكرنا - مجتمع حريمي في الدرجة الأولى على الأقل من وجهة نظر السرد ، فإن المرأة التي تضطهد في الحارة هي المرأة الضعيفة غير المحمية من الذكور أو الأسر القبلية ، لهذا نجد معظم النساء اللواتي عانين في الحارة عن عن تجردن من هذه الحماية ، حيث تعد سعدية مثالا للاضطهاد لغياب حماية الذكور لها ، ولأنها من أسرة غير قبلية ، ولم تكسب ثقة الحارة بها إلا بعد أن أصبح ابنها (رشاد) يحل مكان أبيه في الشد من أزرها .

وتتحول حارة «باب الساحة» إلى حيز زمكاني إجرامي في وعي نزهة بطة «باب الساحة» ، فالحارة هي فلسطين ، وفلسطين هي زمن الانتفاضة ، وزمن الانتفاضة هذا لم يرجم «دار التصريح» التي بناها في الرذيلة رجال الحارة ، فباب الساحة - من وجهة نظر نزهة - «قبر ريس» . مثل الغولة يتاكل عايطاع والنازل ، ويتجسس الناس والهوا والفضو . حيطان وقب ومتموضى وأرقيلة وبيع حمص . وكلهم ، كلهم عيون بعيون . وعيونهم سودا ومفتوحة⁽²⁾ . ففي الوقت الذي سلم فيه بطة هذه الدار من تهم الدعارة والعقاب ، تكالبت الألسنة ثم السكاكين على «سكينة» (الخرية عن

(1) انظر عن معاناة سعدية من اضطهاد الحارة : سحر خليفة : «عباد الشمس» ، ص 227-233 .

(2) سحر خليفة : «باب الساحة» ، ص 304 .

الحارة) ، وغدت ابنتها تزعج مهددة بالقتل . فالحارة اضطهدت هاتين المرأتين عندما اختزلت عالم العهر فيهما ، وغبت الآخرين من أية قذارة تلحق أذنانهم ، وهم كثير . بل هم وجوه الحارة!!

وفي المقابل لم تتعرض الحارة بمكروه للست زكية (الشريفة) لأنها محمية من اسم أخيها السيد وجيه ، حتى عندما تدخل زوجة السيد وجيه إلى «دار التعريض» وتخاف عليها الست زكية من كلام الناس ، فإن هذا الخوف لا مبرر له ! لأنها زوجة السيد وجيه القادر على حمايتها ، عكس الخوف الذي يحدث في نفس «صادق» الفران ، فيضرب أخته سمر لدخولها إلى «دار التعريض» ، لكونه يشعر أنهم عائلة فقيرة .

ويغدو بيت فيوليت وأمها غير المحمين في «البراب» ، شبيه بيت «التعريض» الذي يتقذف إليه كلام الناس بكل سوء وخاصة كلام نهلة أخت عازن التي بكسر حديثها عن فضائح البيت وانتهاكه للأخلاق ، حتى أصبح الاقتراب منه شبهة ، فيستتر السياسي المتقاعد عبد الهادي بيك عندما يدخله محاولا اصطياذ فيوليت⁽¹⁾ . ويجد «زينة» أجواء الحارة الفلسطينية التي عاشت بعض فيمها في أميركا لا تختلف كثيرا عن أجواء الحارة في «وادي الریحان» في فلسطين ، إذ الرجال يتفاحرون بمغامرات الجنس ، والنساء جانعات للحب والجنس ، ولا يحق لهن أن يقلن كلمة واحدة ، لأن مصيرهن سيكون القتل والعاز .

ولا يحدث لفتنة أي عاز - رغم أنها زنت - لما وضعت في رحمها المني اليهودي لتجنب الوارث المشوه ، لأنها محمية من عائلتي أهلها وزوجها اللتين لهما قبيلة واضحة مهيمنة في الرواية ، على عكس فيوليت التي لم تكن محمية ، يراها الرجال في صورة «فلتانة» ، وترأها النساء في صورة امرأة بلا شرف . وهذا ما تشعر به فيوليت عندما تقارن بينها وبين فتنة في استغلال الآخرين لها ، دون أن يفكروا باستغلال فتنة المحمية⁽²⁾ .

(1) انظر عن محاولة الاصطياد هذه ونشأتها ، منجر خليفة : الميراث ، ص 229-234 .

(2) نفسه ، ص 227 .

5. الزمكانية المتعددة (ليلي الأطرش) :

يمكن أن نعد ليلي الأطرش قدمت زمكانية عربية متعددة الأشكال ، حيث قدمت بلدة «بيت أمان» الفلسطينية في ظروف هزيمة حزيران في «وتشرق غربا» ، ثم «بيت جنانة» و«غابرة» و«الجديدة» ، وغيرها من أماكن عربية نجح بالخوف والاضطهاد في «صهيل المسافات» ، و«زمكانية الانتفاضة» و«عمان في «اليلتان وظل امرأة» ، والمجتمع الخليجي «برقيس» في «امرأة للفصول الخمسة» .

نجد تفاعل هند النجار في «وتشرق غربا» مع المكان الفلسطيني قائما على حب «بيت أمان» كمكان ، لا كناس ، لذلك نجدها لا تصير على أن تبقى نازحة ، فتعود متسللة بمساعدة مروان نصار ، كما لا تصير على أن ترى جنود الاحتلال يعميتون فساده في بلدتها ، فتتخبط في الثورة المسلحة لتحرير وطنها ، ثم تعتقل وتسجن ، وتنفى إلى الأردن في عملية تبادل أسرى ، وبهذه الحركية الأثنوية الجريئة ، حققت هند أنشويتها القليلة المتففة التي تجعل الآخرين يهابونها بما فيهم جنود الاحتلال ، معلنة في نهاية الرواية أنها ستزجج إلى الوطن يوما ما لتناضل في سبيل تقريره من الداخل!

وتعد علاقة «نادية الفقيه» في «امرأة للفصول الخمسة» ب«زمكانية «برقيس» علاقة نفسية مثبوتة ، حيث توفض أن تكون سلمة بيد الرجل (الفصل الخامس) ، وتشعر أن المجتمع البرقيسي في أحواله كلها مجتمع مشوه يستلب حريتها ، مما يجعل أعصابها ، كما كانت أعصاب هند النجار ، تتوج بالتساؤلات والصراعات الداخلية بين أن تتخبط في المجتمع المشوه أو أن تنور . ولكنها تختار الثورة في الحمل وتنظيف الذات لتتخذ نفسها بما هي فيه ، خاصة بعد أن فقدت أملها بالثورة الوطنية التي شوهها التأثير الانتهازي جلال الناطور .

وتحول الزمكانية الخارجية إلى زمكانية «المغارة» العميقة داخل نفسياتي أمال ومنى الأشهب في «اليلتان وظل امرأة» ، حيث تظهر لنا الرواية كيف تهشمت المرأة بعد أن فقدت أشياء أصيلة هي حياتها وأحلامها ، وخاصة بعد أن فقدت منى حبها لهشام وأجبرت على أن تتزوج يوسف . وفي نظرة الناص إلى أمال في طفولتها على أنها الشيطان قياسا إلى الملاك «صبي» ، ولما هجر عادل أمال لمتزوج أخرى تقبل أن تكون أنثى فقط في حياته .

ونجد دور المرأة مستلبا أو مهمشا في رواية «صهيل المسافات» ، لأن الرواية قائمة على زمكانية ذاكرة «صالح أيوب» يطل الرواية المغضوب السياسي الذي ينتمي إلى

عالم الدول العربية المتصارعة فيما بينها ، وتشكل المرأة علامة مهمة دالة على تعددية
الأمكنة التي عاشها البطل .

ثالث : ملامح استلاب أزمنة المرأة :

أظهرت الرواية الفلسطينية مجموعة من المحطات التي أبرزت استلاب المرأة في
حركيتها وعلاقاتها ، وهذه مثل محطات زمنية في حياة المرأة المعرضة دوماً إلى
الاضطهاد والاعتصاب في أزمنة كثيرة أبرزها : الطفولة ، والبلوغ ، والحب الأول ،
والعنوسة ، والجنس غير الشرعي ، والزواج ، والتمزق . فكيف عبرت الرواية
الفلسطينية عن المرأة في هذه المحطات الزمنية أو الزمكانية على الأصح ؟

1 . زمن الطفولة :

لم تظهر الرواية الذكورية أية قضايا مهمة تخص المرأة في زمن الطفولة ، باستثناء
إشارات محدودة منها : تلك التي ذكرها كنفاني في «رجال في الشمس» عن خطبة
ابنة عم أسعد له منذ يوم ولادتهما معا ، مما يدل على استلاب الذكر والأنثى ، مع
كون أسعد أصبح قادراً على رفض هذا القدر الإيجابي ، وليس بإمكان ابنة عمه أن
ترفض ، لأن قرارها مستلب بيد والدها⁽¹⁾ . وتلك الإشارة التي ذكرها جبرا في
«يوميات سراب عقان» عن السبب الذي جعل والد سراب يسميها «سراب» ، وهو أنه
كان يريد لها ذكراً ، ثم أحبها لما كبرت وصار يودّ لو سماها «ربنا» ، بعد أن عدت تروي
حياته⁽²⁾ . وتلك الإشارة التي ذكرها جبريبي في «خرافية سرابا بنت العول» عن
طفولة سرايا التي تربت في جبل الكرمل بين «الشجرة» بعد أن هربوا إليها إبراهيم من
مصر لما توفيت زوجته القبطية «مارية» ، لتصبح في الكرمل كأنها شجرة من شجراته
أو جنينة من جنيناته⁽³⁾ . ومع هذه الإشارات المحدودة ندرك أن الرواية الذكورية لم
تشغل على طفولة المرأة .

على عكس ذلك نجد زمن الطفولة الأنثوية يكاد يوجد في الروايات النسوية

(1) غسان كنفاني : رجال في الشمس ، ص 61 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عقان ، ص 26-27 .

(3) إميل جبريبي : خرافية سرابا بنت العول ، ص 124-125 .

كلها ، وهذه الطفولة غالبا ما تكون طفولة معدية أو مضطهدة ، فهي طفولة شقاء عتد بظلمات روايات سحر خليفة ، فنجد طفولة «سعدية» في «عباد الشمس» تتلخص في الفقر والعوز ولبس بعض ملابس الأغنياء التي كانت تغسلها أمها ، وعاشت «مخضرة» في الرواية نفسها طفولة الشقاء والخدمة ومعاملة الأب القاسية وضربة المتكرر لها . وعاشت «سهي يركات» في «لم نعد جنوازي لكم» أجواء أمها الخائفة وأبيها (السكير) الذي يضرب أمها . وعاشت «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» طفولة البنت المصيبة الموقحة . وواجهت «زينة» بطللة «الميراث» في طفولتها صراعا ذاتيا بين الثقافتين العربية والأمريكية وخاصة بعد أن طلق أمها الأمريكية وحلت مكانها امرأة عربية ، كذلك صدمت في طفولتها من السكاكين التي لحقت النساء دون أن تلاحق الرجال . وعاشت نزهة في «باب الساحة» ضياعا مضاعفا بسبب موت الأب ، وعهر الأخ وإدمانه الحشيش ، وتعرضة الأم ، ما يعني حالة مركبة من الرذيلة التي أنتجت نزهة «الموس» .

ولا تتوقف الطفولة عند زمنها الخاص ، بل تصبح زمن الإنسان كله ، على اعتبار أن الطفل / الطفلة أبو الرجل وأم المرأة ، لذلك يمتد زمن الطفولة في حياة المرأة . تقول عفاف «لم أكبر أبدا ، سأبقى نفس الطفلة ، أحلم بتفاحة يراها كل الناس ولا تأكلها»⁽¹⁾ ، وبذلك يمثل عالم الطفولة «العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي»⁽²⁾ .

وعاشت «هند التجارة» في «وتشرق غرباء» ، وآمال ومنى الأشهب في «بلتان وظل امرأة» طفولة غير مستقرة ، أهم ما فيها التعامل مع بنت كسلعة مضطهدة في ظل التمايز بين الذكور والإناث . إضافة إلى تفريق البيئة بين البنت المطيعة والأخرى المشاكسة ، حيث كانت منى بين أهلها ومعلماتها شاة بيضاء ، و آمال شاة سوداء . وكنتاهما نالت نصيبها من الاضطهاد : الأولى في إلغاء شخصيتها ، والثانية في تربية الخلد داخلها تجاه الآخرين⁽³⁾ .

وكانت طفولة «جنان» في «بوصلة من أجل عباد الشمس» معدية لأنها خلقت

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 123 .

(2) فتوى طوقان : رحلة نبيلة رحلة ضيقة ، ص 141 .

(3) انظر عن زوجة التفريق بين منى وآمال ، ليلى الأطرش : بلتان وظل امرأة ، ص 56 ، 62 .

بنينا يسمى الجميع إلى كتبها ونقيدها بقيود المرأة . وعاشت «ثريا» أيضا في الرواية نفسها طفولة معذبة بسبب أبيها السمسار الذي اضطهد أمها وأخواتها . وجاءت طفولة عائشة في «عين المرأة» في أحسن أحوالها عندما ابتعدت عن الخيم خادمة في مدرسة الراهبات ، لأن الخيم مثل لها حياة كثيفة تخفى أنفاس الطفولة الأنثوية ، وخاصة في سباق استلام الأم وتفاهتها ، وقسوة الأب وصريره الموجه لكل من يقف في وجهه .

وكذلك عانت «جان دارك» في «مطر في صباح دافئ» طفولة التشرد الكبيرها ، لكنها كانت تعاني أكثر بسبب اضطهاد الآخرين لأحلامها ، وخاصة اضطهاد معلمة اللغة العربية لكتاباتهما الحاملة ، لتغدو طفولتها كذبة كبرى . وقد عانت طفولة نساء سلوى البنا عموما وضع التشرد الفلسطيني في الخيم .

هكذا تعد طفولة المرأة معذبة ، مضطهدة ، تعاني من الضياع داخل بنية الأسرة ، ومن الاحتلال الصهيوني ، ومن التحيز لصالح طفولة الذكورة ، وبذلك تشكلت صور المرأة من خلال القهر النفسي الناتج عن الطفولة المعذبة ، والذي وجدناه صارخا في طفولة كل من سعاد ، وخضرة ، وعفاف ، وزينة ، وسهى ، ونزهة ، وجان دارك ، وعائشة ، وهند ، ومنى وآمال . . الخ . وفي ضوء ما قدمته الرواية الفلسطينية عن الطفولة النسوية ، لا نستطيع في أية حال من الأحوال ، الحديث عن جانب مشرق في هذه الطفولة ، باستثناء ما ترويه الأمهات والحداث من حكايات عن زمكاتية فلسطينية مشرقة في الماضي قبل الاحتلال .

2. زمن البلوغ :

إن لحظة تحول الأنثى من زمن الطفولة إلى زمن البلوغ تظهر من خلال دورة الدم الشهرية الأولى ، فتغضي إلى وجود كائنة بطريقة أو بأخرى في حياة الفتاة التي إن شعرت بأنها طفلة في بعض تصرفاتها قبل هذه اللحظة ، فإنها بعد أن تبلغ ، تحرم من أشياء كثيرة ، أولها عدم السماح لها بالخروج لتلعب مع الأولاد ، بمعنى أنه يجب عليها أن تكف عن تصرفات الطفلة العادية لتتحول إلى نموذج نسوي مكبل بقيود الركيزة والحشمة والعيب ، وتارس هنا الأم دورا قامعا لحرية ابنتها ، حيث تبدأ في تعليمها سلسلة من التصرفات المحيطة المستتلة لشخصيتها ، وقد لاحظنا هذه العلاقة الزمنية المولدة لاغتراب الأنثى في حيوات عفاف ، ورهيف ، ونزهة ، وزينة ، وجنان ،

وعائشة ، وهند ، ومنى وأمال ، وجان دارك ، وغيرهن .

ومع بداية زمن البلوغ تشعر الفتاة أن أنوثتها مرفوضة نفسيا ، لأسباب كثيرة أهمها ما تراه من اضطهاد في واقع الزوجات والأمهات ، والخوف الذي يتولد من كبرها قد بلغت فصارت مهددة في أية لحظة لتكون زوجة ضمن شروط اجتماعية قبلية تقودها كالنمجة أو كالندجاجة لزواج لا تربطها به أية علاقة ، باستثناء أنه وأنها ، فأعجبته ، فأزادها دون مراعاة لأية مشاعر خاصة بها ، بل قد تكون مشاعرها - فيما لو أعيشها - وبلا عليها ، كما لاحظنا ذلك عند عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وعائشة في «عين المرأة» ، ومنى في «ليتان وظل امرأة» . وكما أن يحدث لهند النجار في «وتشرق غربا» ما حدث لغيرها عندما حاول أبوها أن يجبرها على الزواج دون رغبتها . ومن جهة أخرى فإن الفتاة تكره أنوثتها لأنها تقيد بها ، وترغب في دور الذكر الظن في الشوارع والحارات ، وتحسد على نعمة الحرية هذه ، وتشعر برغبة دفينه في أن تخلق ذكرا ، أو أن تتاح لها الفرصة لممارسة دور الذكورة المتحدرة من القيود في الحياة ، كما لاحظنا ذلك عند «جنان» في «بوصلة من أجل عبيد الشمس» ، و«جان دارك» في «مطر في ضباب دافق» .

وكذلك لم تقدم الرواية المذكورة أية لغة بخصوص مرحلة البلوغ هذه عند المرأة ، مما يعني أنها حاصية في الكتابة النسوية دون غيرها على وجه العموم ، إذ تعاملت الكتابة المذكورة مع المرأة منذ مرحلة تصبجها واكتمالها كأثني .

3. زمن الحب الأول :

يمثل الحب الأول حب الكيت ، والطرف الواحد ، والفشل ، والتمرد على القيود ، وهو بالذات حب يشفع المرأة إلى المضامرة الرومانسية الخجولة ، من خلال المرافقة ، والبحث عن فارس الأحلام ، ودائما تجد الفتاة في هذا الحب معوقات بيئية تمنعها من ممارسة العلاقة بحرية ، لذلك تشعر أن عواطفها يجب أن تبقى حبيسة داخلها ، تأكل أعماقها أكلا ، ولا تجرؤ على أن تعلن حبها ، خوفا من سكين القرم ، وخوفا من الآخر (الخبيب الذي لن يقدر جرأة المرأة في الحب ، لذلك حبست المرأة - بشكل عام - عواطفها ولم تظهرها ، وغالبا ما تكون من طرف واحد ، كما لاحظنا ذلك عند هند النجار وسلمى الأكل ، وأسأل الأشهب ، ونادية الفقيه ، وعائشة ، ورضيف ، وسمر ، وعفاف ، وجان دارك . . . وكل النساء - بلا مبالغة - مارسن هذا الحب الصامت

في هذا الزمن .

ويعد كشف الأهل لهذه العلاقة العاطفية المبكرة بالقبض على رسالة عاطفية أو بوصول وشاية ، وسيلة تقهر الفتاة وتدفعها إلى الزواج بأية طريقة دون موافقتها . إذ الهدف أن يتخلص الأهل منها خوفا من العار ، حيث دفعت عفاف ، ومنى الأشهب إلى الزواج من آخر غير الحبيب بسبب انكشاف حبهما ، فكان الزواج في حياتيهما فاشلا .

وتجد الرواية الذكورية تقدم المرأة في زمن الحب الأول جريئة ، وخاصة عند حبيبي ، الذي أقام رواياته على هذا الحب فكانت نشأة نوار اللوز ، ويعاد ، وباقية . وسرايا ، وإخطية ، هن البادئات للحب الأول مع الحبيب ، ولم يهدم هذا الحب سوى الأهل في حالة يعاد قبل لقاءها الثاني بسعيد ، ثم بعد ذلك كان الإحتلال الصهيوني هو الهادم لقصص الحب كلها .

وكذلك نجد هذا الحب الأول يبدأ شهوانياً عند جيرا ، في شخصيات مممية ، وليلى المقدسية ، وسلافة ، وميادة . حيث تظهر المرأة شبيقة حسية ، ومغامرة جريئة في الجنس .

4 . زمن العنوسة .

يشكل زمن العنوسة - إذا تحقق في حياة المرأة أو كان منتظرا أيضا - زمن الرعب والجذب ، وبالتالي التحول الذي قد يجبر المرأة على قبول المناخ ، والتخلي عن الحلم . ومن فكرة العنوسة هذه بنى كنفاني «ما تبقى لكم» ، حيث كانت عنوسة مريم وعدم تذوقها للجنس هو الذي دفعها إلى أن تلقي بعذريتها في سروال زكريا النثن بطريقة غير شرعية . وهذه العنوسة هي التي دفعت ركزان ياسر في «صراخ في الليل طويل» إلى أن يجعل حياتها مقامرات جنسية غير شرعية ، لأنها أدركت أنها لن تعيش أكثر من ستين عاما . والموقف نفسه نجده عند حبيبة سركتس في «المتشائل» ، إذ وجدت في تشريد حبيبها تكرسا لعنوستها ، لذلك جعلت علاقتها الجنسية غير الشرعية نمذجة مع جارها «سعيد المتشائل» .

أما الرواية النسوية فهي تكن كثيرًا على تصوير أثر العنوسة على المرأة ، بما يجعلها تغير مواقفها ، وتقبل في ظل تذوق الجنس الشرعي أو إنتاج الأبناء ، ما هو أقل بكثير مما طمحت إليه ، حيث تضعف نوار أمام مواصلة حبها لصالح السجين ،

فتقرر أنها تريد رجلاً تضع نفسها بين ذراعيه ، لا رجلاً تعلم بانتظاره أمام هجمات الزمن التي ستحيلها إلى عانس جافة . ولعل هروب سامية بعد أن سجن عبد الرحمن ، كان بسبب الخوف من العنوسة . ونجد نهلة التي وصلت إلى سن الخمسين بسبب عملها في الكويت تقبل أن تزوج السبار المعجوز البشع الأخلاق والمظهر ، لجره أن تدبوق الجنس على سنة الله ورسوله قبل أن تموت .

وسببت العنوسة في حياة «جان دارك» هموم القلق الحيفة نفسياً التي ساهمت في تعقيدها ، ليس لأنها لا تجد رجلاً مناسباً ، وإنما لأنها تجد حريتها في استقلالها كما تجد الاغتراب في زمن العنوسة الذي أغلقته بثلاثين مفتاحاً بلون الليل⁽¹⁾ ، أي بثلاثين عاماً ، مما يعني أنها تخاف من انتظار زمن الشيخوخة الذي سيجعلها «تتظن كل مساء طيفاً مجهولاً»⁽²⁾ . فهي لا تريد أن تقدم كيانها الرجل يحولها إلى حرفة ، من هنا كانت سن العنوسة مثاراً للقلق والضيق والبحث عن مخرج من لجنة الوسط الاجتماعي المالي ، بالعقد التي تزيد مأساتها الذاتية ، لتتمنى لو أنها اختارت منذ البداية أن تكون حرفة في حظيرة الرجل ! كما تمت ذلك وظيف في «عباد الشمس» ، لحونها من زمن الشيخوخة⁽³⁾ .

9 . زمن الجنس غير الشرعي :

لا شك أن الجنس غير الشرعي يمثل زمناً نفسياً قلقاً ضاحكاً يعقد الذنب والانكسار ، إذ تشعر المرأة في الكتابة النسوية أنها ليست على اتساجم مع الجنس غير الشرعي ، وأنها بالشالي تشعر في داخلها أنها ضحية غرر بها ، بل قد تتصور نفسها موصفاً في بعض الأحيان ، لذلك تقدم رؤية ذاتية مرضية مكثبة تبحث عن أسبابها فتجدها في القيم التي تربت عليها في أغلب الأحيان . وبشكل عام لا تجد مثل هذه العقد عند المرأة في الكتابة الذكورية ، إذ غالباً ما يجعل الكاتب المرأة تتصرف في هذا السباق وكأنها عاهرة بلا وازع أو رادع ، بل تجد الرجل هو الذي يشعر بقيمة الانتهاك هذه في علاقته مع نساء شيفات شهوانيات ، كما انضح في روايات جبرا ، وفي

(1) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 7

(2) نفسه ، ص 59 .

(3) انظر : سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 108-109 .

«الشيء» الآخر من قتل ليلي الخابث^{١٠١} لكنفاني . مع كون جبرا جعل «سراب عفان» في يوميات سراب عفان تشعر أحيانا بأنها تكسر داخلها عندما غارس الجنس غير الشرعي مع نائل عمران ، رغم أنها لا تجد في أية علاقة غير المحظية الأخيرة أو السر الأخير ، ما يشين أو ما يخيف ، وهذه السمة المتخوفة من الجنس ، لكنهن ما أن يجوبن الجنس حتى يصبحن أكثر حماسة من غيرهن كما لاحظنا في العلاقة بين وصال رؤوف ووليد مسعود ، وبين ميادة أمين وعلاء السلوم .

وتجد هذا الزمن في الجنس غير الشرعي قد عقد حياة «زينة» في «الحيوات» ، فجعلها بعد غلطتها الأولى لا تقبل أية علاقة عاطفية أو جنسية طوال خمسة عشر عاما . وتشعر سامية في «لم نعد جواري لكم» أن العلاقات الجنسية غير الشرعية التي مارسناها في أميركا كانت باردة وتعبية . وتكشف سهى بركات في الرواية نفسها ، أن الجنس غير الشرعي لم يقدم لها إلا المزيد من الجوع والبؤس . لذلك تجد الثقافات المتوازنة في روايات سحر خليفة يرفضن الانخراط في العلاقات الجنسية ، حتى لا يمسي مصيرهن كمصير المومسات ، كما لاحظنا عند رفيق وسميرة .

ولا نجد علاقات جنسية واضحة عند بطلات سلوى البنا ، وليانة بدر ، ويلي الأطرش ، وهذا يدل على أن المرأة عموما تعد الجنس غير الشرعي وسيلة من وسائل استلاب المرأة «لتشبهتها» الأمر الذي يؤدي إلى مضاعفة عقدها ، كما لاحظنا في حياة نوال اليسارية في «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة ، والتي تركها رخيها اليساري ليتزوج من ابنة عمه المفضية ، أو ما حدث مع فيوليت الجميلة المثقفة التي تحولت بفعل علاقاتها الجنسية الناتجة عن تقهتها من نحب ، إلى شبه مومس في «الميراث» للكاتبة نفسها .

ولأن المرأة الشريفة ترفض الجنس غير الشرعي ، فقد تتعرض أحيانا لمحاولة الاغتصاب ، كما تكررت هذه المحاولة في ثلاث روايات ليلي الأطرش^{١٠٢} .

١٠١. انظر محاولة اغتصاب جلال الشاذلي لنادية الفقيه : امرأة للفصول الجنسية ، ص ١٢١-١٢٢ . ومحاولة

اغتنصاب يوسف لأمال الأشهب : الجنان وظل امرأة ، ص ٦٨-٦٩ . ومحاولة اغتنصاب حمود

قواسلي للمرأة للزوجة : صهيل المسافات ، ص ١٥٤ ، ١٧٠

6. زمن الزواج :

ذكرنا آنفاً أنه لا توجد علاقات زوجية مستقرة في الروايات الذكورية والنسوية على حد سواء ، فهي علاقات الاغتراب النفسي والجسدي ، لأن المرأة تشعر دوماً أنها حرة مستغلة في علاقاتها الزوجية ، وهذا الانقسام دفعها في روايات جبراً إلى المقامرة الجنسية غير الشرعية ، حتى في حال انسجامها مع زوجها ، إذ يصبح الانسجام رجاءة اجتماعية ، وفي الحفاء تغدو الزوجة شهوانية شبقية ، كما هو حال شخصيات دانية : وسلمى الربيعي ، ومريم الصغار ، وسوسن عبد الهادي ، ولي عهد الغني ، ونالة الترك . . وقد وجدنا هذه الصورة في شخصية «ليلى الحايك» عند كنفاني ، وزوجتي الطبيب ، والمخيف في «المنائل» لحبيبي .

وتعاني الزوجة أشد المعاناة في روايات سحر خليفة ، فتصير على الدلّ والتهوان فتصير حرة ، أو ثور أحياناً ، وربما تخون زوجها أحياناً أخرى لأنه يسيء إليها ، كما لاحظنا ذلك عند عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«إيغيت» في «لم نعد جوارى لكم» .

ومع كون الزوجات في روايات ليلى الأطرش يعانين أوضاعاً ملهية ، وخاصة نادية الفقيه ، ومنى وأمال الأشهب ، فإنهن لم يارسن الخيانة التي مارسها أزواجهن ، لأنهن لا يقبلن لأنفسهن هذه الممارسة . لكنهن لا يفضلن التسقوط المماثل لتسقوط الأزواج .

7. زمن الأرملة :

إن زمن الأرملة أو «الرملة» هو الزمن المرمز⁽¹⁾ الذي يعني موت الزوج من حياة المرأة التي عليها أن تحمل عكاته في إغالة أولادها ، بمعنى أن تعمل وتشتغل وتتواجه مع اضطهاد الناس للكثير من تصرفاتها ، وهذه الأرملة لها نموذجان رئيسان عند سحر خليفة : الأول نموذج معدية في «عباد الشمس» ، إذ مثلت معدية نموذجاً مضطهداً بسبب كونها أرملة فقيرة ، وقد تركز الاضطهاد على الطعن في عريتها وشرفها ، فلاكت الألسنة السوداء سمعتها بما يكفي لتقهر جيل . ولكنها كانت أقوى من أن

(1) تقول معدية «الرملة مرارة . . . بدل أن تعذب القلوب وتظريها ، نقيها وتبعدها» سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 24 .

تنهزم ، فأصرت على أن تحقق حلم الخروج من الحارة التي اضطهدتها ، فاغتنب الاحتلال الصهيوني أحلامها باغتصاب أرضها . والثاني نموذج سكية في «باب الساحة» وهي تشبه سعدة إلى حد كبير في الظروف العامة ، لكنها كانت غريبة عن الحارة ، وصغيرة السن جميلة ، فلم تستطع أن تنجح في عملها كما نجحت سعدة ، لذلك كانت مطبوعة مهينة لأن يستغلها الرجال في العلاقات الجنسية ، وأن يستغلها اليهود في علاقات النجس ، فكانت مومسا ، حولت دارها إلى «دار تعريض» ، مما أدى إلى قتلها بسكين الانتفاضة .

وفيما عدا هذين النموذجين الواضحين نجد سحر خليفة تقدم نماذج أخرى نسوية ثانوية في سياق الأرملة ، منها النموذج غير المحسي الذي يتعرض لإشاعات هناك العرض ، كما هو حال الإشاعات التي أثرت حول الأرملة الشابة الجميلة في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وإلى حد ما كانت «أم فيوليت» في «الميراث» متشابهة مع سكية ، وهي التي جعلت دارها مشبوهة في وادي «الريحان» بعلاقات غير مريحة للناس . ولعل أهم ما يتعرض له الأرملة هو الاستغلال الجنسي ، كما لا حظنا ذلك في شخصية «زينة» في «الأعمى والأطرش» لكنفاني . وفي المقابل لا يستطيع أحد أن يتعرض بسوء لأرامل العائلات ، إذ يفتن محترفات محميات حتى وإن كن سليات ، فلم نجد الشبهات تثار حول «فتنة» في «الميراث» أو «سامية» في «لم نعد جواردي لكم» ، و«أم أسامة» في «الصبار» لسحر خليفة .

رابعاً : حركية المرأة من الهروب إلى الانتماء . .

أصرت أغلب الروايات الفلسطينية بكل أشكالها على التأكيد في نهاياتها على انتماء الشخصيات النسوية إلى الواقع ، وهذا الانتماء -بعد ذاته- هو الذي جعل زمن الهروب يبدو زمناً سلبياً في كل أحواله . ومهما كانت نوعية الهروب فإنه لا يعني أكثر من دلالة على الإغراق في الذاتية ، مما يجعل الوضع الاجتماعي الثقافي السياسي العام يدفع إلى العودة والالتزام في حياة المرأة ، لأن هذا الزمن يعني التأكيد على وجود امرأة منتمية ، مقابل امرأة هاربة ضائعة مريضة ، ولا بد في النهاية من الانتماء ، وهذا ما يجعل الشخصيات النسوية نامية في وضعها العام .

نبدأ بالرواية الذكورية ، حيث جعل جبرا بعض أبطاله يؤمن في نهاية المطاف بالانتماء إلى قضية ثقافية - وطنية عن طريق الثورة والعمل والواقف الجمادة ، إذ مثل

حرق دكران لفصرها الإقطاعي انتماء إلى ذاتها المتحررة ، كما مثل عرضها على أمين أن يتزوجها انتماء إلى البحث عن أسرة . وانتمت سلافة الساذجة المسطحة المسجونة إلى الثقافة الإيجابية ، وإلى المظاهرة السياسية ، وإلى الدفاع عن حبيها لجميل فران ، بعد أن فكرت كثيرا في الهروب عن طريق الانتحار . وانتمت وصال رؤوف المنهارة بعد غياب وليد مسعود إلى الثورة الفلسطينية ، لتبحث عن حبيبها وتتأصل من أجل فلسطين التي هرب إليها حبيبها على الأغلب . وكانت مها الحاج عارية من العودة مع وديع عساف إلى فلسطين ، لكنها في نهاية الرواية قررت أن تنتمي إلى فلسطين بالموافقة على أن تعيش فيها . وهربت سراب عفان من ضياعها وملييتها وشهوتها ، وانتمت إلى الثورة الفلسطينية والقضايا الإنسانية . وبذلك تعد فكرة هروب المرأة من أزماتها الداخلية فكرة ملحة ، وإن كانت طويلة ، عند جبرا ، في مقصديتها الثورية .

وتجد الانتماء السوري الرمزي عند حبيبي ، حيث مثلت المرأة قمة الانتماء والالتزام بأفكار الثورة والوطنية كما هو حال نساء السداسية ، وكانت يعاد وباقية منتميات عكس الحبيب والزوج « سعيد المتشائل » ، ومثلت أيضا سرايا ، وإحسية ، وسررة انتماء إلى الوطن ، لأنهن مكش بطريقة أو بأخرى ضائعات متمشيات بهذا الوطن مقابل تفریط الرجل به فترة طويلة غلبت عليها الغفلة والسيان .

وقدم كنتفاني حركية الالتزام عند المرأة ، حيث تحولت سعاد وفاد في « برقوقي تيسانه » من أفكار يسارية عديدة لا تؤمن بالكفاح المسلح إلى الانتماء إلى تنظيم فلسطيني يكافح بالسلاح . وكذلك تحركت مريم التي هربت من واقعها كعانس ابتلّت عرضها مع زكريا النتن ، فاندفعت بعد ذلك في سياق منولوجها الداخلي إلى قراءة واقعها المنتهك بالعار ، فقررت ألا تبقى سلبية أو محطمة في عز زكريا يقذف في جسدها منية أنى اسمهاها ، فتثور عليه وتكون النتيجة انتصارها عندما تقتله ، فتفصل عارها الاجتماعي المتعلق بأخيها الذي يسعى إلى فصل عاره الوطني بالتصدي للمعدو الصهيوني .

وانقسمت النساء في سياق الهروب والانتماء عند سحر خليفة إلى ثلاثة أقسام : الأول النساء اللواتي هربن من واقعهن ، ثم لم يجدن بديلا عنه ، وهنا جاءت حركية كل من سعدية ، ورفيف في « عباد الشمس » ، ونزهة في « باب الساحة » ، وزينة في « الميراث » مشلات عن هروب محدود ، ثم لا بد من الانتماء ، بسبب تعقد حياة الشعب الفلسطيني وتعددية صراعاته الداخلية والخارجية . والثاني النساء

اللوائي بدأن منتميات ، ثم أكدن أنه لا صفر من هذا الانتماء ، لأنه لا بدبل عن هذا الشارخ الفلسطيني بكل مساوئه ، ومن هؤلاء «مسيرة» في «لم نعد جوارى لكم» و«سمر» في «باب الساحة» و«نوال» في «مذكرات امرأة غير واقعية» . والثالث النساء الهاريات رغم وجود بعض المحاولات والأفكار في الانتماء ، لكن وضعهن المنذبذب لم يتح لهن مجالا للانتماء الحقيقي ، ومثاله : «نوار» في «الصبار» ، و«سامية» في «لم نعد جوارى لكم» ، و«غفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» .

أما ليانة بدر ، فقد قدمت نساء منتميات إلى الثورة «جنان» ، أو متحولات من الخجل إلى الثورة «شهادة» ، أو من الضعف والسلبية إلى الانفضاضة «ثريا» في «بوصلة من أجل عبادة الشمس» . وكانت شخصية «عائشة» في «عين المرأة» مثالا على الهروب «الرومانسي» الخالم من الواقع الذي يهملشها ويستلبها ، لكنها في نهاية الرواية تحمل معنى الانتماء من خلال التساؤلات المصيرية التي تطرحها في فضاء البحث عن نهاية لأساة الشعب الفلسطيني ككل .

وتقدم ساري البنا بطلانها مثقفات منتميات إلى الثورة ، يعرض ما الذي يردنه ، فيتعلمن بالمقاومة الوحشية والدفاع عن قضية المرأة ، والتطلع في زمن الحرب . وحتى عندما تهرب المرأة الملتزمة من واقعها «جان دارك» ، فإنها لا تجد إلا الخيم الطريق إلى فلسطين ، فتهرب من زمكانية القيادة في المكاتب الثورية الانتهازية إلى شارع الخيم .

وأخيرا فإن ليلي الأطرش قدمت امرأة متحولة أو متحركة ، حيث تحولت «هند النجم» من الهروب والضعف في الدفاع عن حبها ورغباتها إلى الانتماء للثورة ، وبالتالي حققت شخصيتها وحبها . وتحركت نادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة» بعد عشر سنوات من الاستلاب والهروب «البورجوازي» إلى التزامات عملها وحرية قرارها اختلفت عن قرار الرجل . وفي المقابل لم تكن هناك حركة متواصلة إيجابية في شخصيتي منى وأمال الأشهب ، إذ يبدو أن هزيمتهما من الداخل ضعفت موقفهما المتعبد ، فأثرتا الهدوء والاستسلام وبالتالي الضعف عن تحقيق ما غوج به نفسيهما ضد رابطة الزواج السلمي ، لكنهما في المقابل استقلتا من خلال اتسائهما إلى العمل والإنتاج خارج دائرة الأسرة ، كما فعلت ذلك أيضا زهرة في «صهيل أنسافات» .

الخاتمة

تبدو الكتابة عن المرأة وعلاقتها بالآخر في نماذج من الرواية الفلسطينية إشكالية عميقة الرؤى والجماليات . وقد يشعر الباحث بعد إنتاج هذه الإشكالية فيما يريد على خمس مئة صفحة أنه لم يقل إلا الأفكار العامة ، والخطوط العريضة . وما يظهر على وجه ماء البحر دون الغوص إلى أعماقه ؛ ليس قصورا في أداة القراءة ، ولقد كما يرجح ، وإنما لأن الروايات المختارة كمادة لهذا البحث تعد منا وشلاتين رواية لسبع روايتين ؛ وهو عدد محدود جدا قياسا إلى مجموع الرواية الفلسطينية العام ، لكنه متن رحب آفقيًا ، موزن عموديا ، مما يجعل البحث فيه كالدخول إلى المناهضة المسكونة بالغول ؛ لذلك لم تعد المسألة إبراز خصوصيات أية رواية وجزئياتها فيما يخص بينها الكلية ، فمثل هذا الإنتاج يحتاج لاختيار رواية واحدة لكل روائي ، لا اختيار تجربته الروائية كاملة . وبكل تأكيد بعد الاقتصار على رواية واحدة ، أي على سبع روايات لسبعة روايتين من الجنسين ، أمر لا يتجزأ بحثا شاملا كما بطن ، خاصة أن هدف هذا البحث أو منهجه لم يتقصد التخصص والنفصيل ، وإنما تقصد إنتاج الرؤى والجماليات العامة ، بمعنى إنتاج الصور الكلية التي تشكلت فيها شخصية المرأة وطبيعة علاقتها بالآخر بوصفها علامة رئيسة ثابتة أو متغيرة في بنية السرد وهي تنتقل من رواية إلى أخرى من روايات الروائي أو الروائية بعجلها .

نؤكد لنا أن الروائي الفلسطيني إنتاج ظروف اجتماعية وثقافية واقتصادية وفسية . . . كبرت عنده ذاكرة إبداعية لها ملامح فكرية وجمالية شبه ثابتة ؛ ما أحدث تأثيرا حاسما في بناء رواياته ، فبنت هذه الروايات رغم تعدد ديتتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها ، مما يجعل الأفكار العامة تشكل المستوى نفسه من رواية إلى أخرى ؛ لهذا كتب جبرا إبراهيم جبرا رواياته السبع بأسلوب رواية واحدة طرح فيها نموذج الأثني الجسد ، حيث تكرر هذا النموذج بالتفاصيل نفسها أحيانا في كل رواياته ؛ ليصبح هذا النموذج كبنونة الخطاب السردية عنده ، وفي ضوئه تغدو المرأة حاضرة يجسدها الحامل لأحاسيس الجمال والشبق والجنس ، مقابل الغياب شبه الكلي لجوانب حياتها الأخرى المتجذرة لأوثقها ، وبخاصة غياب إنسانيتها ، وأفكارها الفاعلة . وحررتها في إنتاج جماليات مستقلة عن وعي التأليف ، إذ نشعر أن جبرا يمارس دور بجماليته في إنتاج المرأة ،

بمعنى أنه ينتجها بإزميل لغوي ثابت في ذاكرته الحالية بامرأة متخيلة كاملة الأوصاف تجعل الفرائش مفعما بالجنس ، حيث يبدع في تسج العلاقة الشبقة بين المرأة الخارقة الجمال وبين بطله الحامل لقوة الكيش الجنسية ، والمغامر في أجساد النساء المنتشبات به إلى حد المرض والجنون .

وإذا كانت فكرة الجسدية وجمالياتها قد هيمنت على روايات جبرا ، فإن إميل حبيبي غيب هذه الإشكالية ، وأحل مكانها رومانسية العلاقة التي بنى من خلالها علما عاطفيا عذريا ، تجدد فيه العاشقين زهرتين من زهور الطبيعة الرومانسية ، ففتحنا لنؤمهما في جبل الكرمل ، أو وادي العشاق ، أو قطار المدرسة ، أو على شاطئ البحر ، أو بين نوار اللوز . ثم تحيء سطة الاحلال فنحنث هذه العلاقة الرومانسية الحميمة ، فشرّد المشوقة في المنفى ، ونستلب ذاكرة العاشق بالفجر والعزل ، وتفتصب الطبيعة الجميلة فتتحول إلى أرض يباب الكن علاقة الحب تعود وتضجر في ذاكرة البطل ، فهي لا تشيخ ولا تموت ، لأنها تبقى حاضرة في الذاكرة الفلسطينية التي تعيش زمن الهزعة والضياح ، وهي ذاكرة إن تغافل عنها البطل ونسيها زمن ، فإنها تعود للبحث عن ماضيها الحميمي ، متمثلا بالحبيبة/الوطن بوصفهما دلالة عميقة واحدة ، وجمالية ثابتة في ذاكرة إميل حبيبي نفسه الذي تنداعى أفكاره على الورق لتقول لنا : لا يمكن نسيان الحبيبة ، الأرض ، الماضي في هذا الحاضر المشوه الذي لا بد أن ينتهي يوما ما ، لهذا كانت المرأة عاتبة صوتا وجسدا وعلاقة ، لكنها حاضرة كدور عميق في بناء الذاكرة الفلسطينية المرتبطة بوطنها وإنسانيتها !!

ما بين الجسد أو ذاكرة الجسد عند جبرا وذاكرة العشق العذري عند حبيبي يتحرك كثنائي في بناء نموذج السرد الذي يشكل لنا امرأة حاضرة بلامح واقعية مهمشة جسدا وروحا وعلاقة ، فهي علامة واقعية لا محلومة جنسيا كما عند جبرا ، ولا محلومة في علاقة عذرية رومانسية كما عند حبيبي ، أي أنها بواقعيته تنطق من الواقع بوصفها أما وزوجة وأختا ومستغلة ، ولكنه واقع مهمش محدود المساحة ، لا يقصد منه كثنائي إظهار معاناة المرأة وعلاقتها المهمشة في الواقع ، وإنما يقصده إطلاق ومضة أنثوية تمكنه من نشر الرموز والدلالات التي تستخدم أدب المقاومة ، لهذا استفاد كثنائي من الأم المثالية ، واليمنت العذراء ، والأنثى الجسد في بناء العلاقة بين الأم والشore ، وبين العرض والأرض ، وبين الحب والجنس ، الأمر الذي جعل الكتابة السردية عنده محكمة بفتاع رمزي لا يعني في أية حال من الأحوال الحديث عن

المرأة ذات الخصائص العادية الياحدة عن تحررها وإنسانيتها!! وإذا هدفه تصوير القضية الفلسطينية بملابسها المختلفة من خلال شخصية المرأة والرجل على حد سواء!!

أذكرنا من خلال هذه الرؤى والجماليات التي قدمتها الرواية الذكورية عن المرأة وعلاقتها بالآخر ، أن المرأة لم تكن شخصية حرة في تصرفاتها ، ولم تكن قادرة ثقافياً منتجة ، مشجرة من رؤية الكاتب ، وهي ليست إنساناً متكامل الشخصية ، ولم يكن لها صوت واضح خاص بها . . كل هذا يعني أنها دور سردي مناسب جسدياً أو عاطفياً أو رمزياً لحياة البطل وذائقته . ومن هنا ، أيضاً ، يمكن القول : إن المرأة في الرواية الذكورية حملت الرؤى الذكورية وجمالياتها في تشكيل المرأة غير المنتجة إلى الواقع ، بل أحياناً لا نجد إمكانية لربطها بالواقع كمتخيل ، وكأنها بالتالي فانتازيا جمالية أو رؤيا ذكورية فرجسية ، غيبت أي صراع بينها وبين الرجل ، لتبقى مدمجة معه جسداً ، متفانية له عشقا ، طيبة في كتابته دلالة ورمزا ، فتمحق بذلك درجة الرغبة في الوحدة والاتصاق ، حيث تندمج جسداً أنثويا بجسد الذكورة ، وروحاً أنثوية بروح الذكورة ، ولغة عميقة الدلالات باللغة الذكورية ، وبالتالي يدت المرأة في الكتابة الذكورية وسيلة من وسائل الإشباع الجنسي (جبرا) ، والعاطفي (حبيبي) ، والرمزي (كفاتي)!!



أما إشكالية المرأة في الرواية النسوية فهي متضاربة مع التصور الذي وجدناه في الرواية الذكورية . فإن انتهينا في الرواية الذكورية إلى تأكيد الاندماج بين المرأة والرجل ، فإن الكتابة النسوية أكدت على النقيض ، أي أكدت على الانفصال والتقطيع في غالب الأحيان . فما دامت الرواية الذكورية أنتجت الأنثى الجسد ، والأنثى الروحية ، والأنثى الرمز . . فقد ناقضتها الرواية النسوية فنارت أو تمردت على الجسد الأنثوي . وأقرت بعقم العلاقة العاطفية والجنسية مع الرجل المحكوم بقيمة بطريركية سلبية ، وحازت المرأة الرمز . . وأحلت محل ذلك المرأة للتمرد على واقع الاستلاب ، والمرأة الضحية في هذا الواقع ، والمرأة الساعية إلى بناء الوعي النسوي الجديد المشارك في بناء عالم مختلف إنساني ، لتغدو الكتابة النسوية من هذه الناحية إعلاء لصوت الأنثى في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري وسنطاته المتعددة ، وفي ضوء هذا التصور برز سباقان في الكتابة النسوية . سياق تمرد المرأة على أنثويتها الخيرية ، بما يحمله هذا التمرد من مواجهة وتردد وانزواء واسترجال ، وسياق المرأة

الضحية بما يحمله هذا السياق من ضياع واغتراب وسيرة نسوية معذبة ابتداء من ولادة البنت المصيبة وانتهاء بمحاولات قتلها مجازيا بالزواج ، أو حقيقيا إن توافقت مع الديكة النظيفة ، لتكون حياتها منبع القسر والتشويه .

وعموما قدمت الكاتبة الفلسطينية امرأة منسردة على أنثويتها وتشبهها ، منتحية إلى الثورة الوطنية أو مترددة ضحية في نموذج ليانة بدر ، أو خاضعت التطوع في الثورة وعشق العمل النضالي الميداني ، والحقد على قيادة المكاتب في نموذج سلوى البنا . وهي أيضا مثقفة وضحية منسردة بالانتماء إلى العمل والكسب في غاذج سحر خليفة وليلى الأطرش . وإن كان هذا التحول الثوري أو الاقتصادي إيجابيا في خلق المرأة الجديدة داخل بنية الثقافة النسوية على أقل تقدير ، فإن المرأة بدت دوما ضحية في حياة الرجل ، وفي الواقع المحكوم بالثقافة الذكورية ، وداخل مجتمع آخر ، وفي بنية الثقافة والثورة ، بما يؤكد على خصوصية الرواية النسوية في أنها تناولت معاناة المرأة في الحياة ، وأيضا انزاحت إلى التمرد على هذا الواقع السليبي . لرسم رؤية جديدة للمعاناة المواكبة للتحرر والإنسانية والاختلاف !!

لقد انطلقت ليانة بدر وسلوى البنا من واقع الخيم الفلسطيني في الشتات ، فمعانينا امرأة دائرة داخل بنية الثورة الفلسطينية ، لكن هذه الثورة لم تمنع أن المرأة انسحبت في علاقاتها مع الآخر ، بل ازدادت عقدها ، إذ لم تولد القهر إلا المزيد منه ، ولم تولد الثورة في المكاتب إلا المزيد من الاستلاب والانتهازية ، ولا يبقى نظيفا سوى ميدان المعركة وما فيه من شهداء ، فهو منبع الصورة الإيجابية للذكورة في تعاملها مع النساء ، لذلك لم ترسلوى البنا العشق والحب إلا في عيون الشهداء ! وانطلقت ليلى الأطرش في روايتها الأولى من واقع هزيمة حزيران وأثرها على فلسطيني الداخل ، ثم انجذبت في رواياتها إلى معاينة قضايا المرأة ومعاناتها من الواقع .

أما سحر خليفة فهي أرخت للوضع الفلسطيني داخل فلسطين المحتلة بعد حزيران ، حيث كتبت رباعية فلسطينية عالجت فيها آثار حزيران على الواقع الفلسطيني في السبعينيات كما اتضح في روايتها «الصبار» و«عباد الشمس» ، ثم تناولت الوضع الفلسطيني نفسه في الثمانينيات من خلال الانتفاضة تحديدا في رواية «باب الساحة» ، وأخيرا تناولت في رواية «الميراث» الوضع الفلسطيني بعد «أوسلو» في التسعينيات ! وكانت المرأة مثقفة ، وكادحة ، ومناضلة ، وحرمة ،

وضحية ، ومومسا تشكل الصياغة شبه الككلية للأصوات والعلاقات في رواياتها . وقد خصصت سحر خليفة روايتها «لم نعد جوارى لكم» (مذكرات امرأة غير واقعية) لمعالجة إشكاليات المرأة وقضاياها الاجتماعية وخاصة في الحب والجنس ، علما بأنها تستطيع أن ندرج هاتين الروايتين في سلسلة الرباعية ، فتتجمل «لم نعد جوارى لكم» والتي كان عنوانها الأصلي «المنفرد معاً» معالجة للفترة الزمنية التي سبقت حزيران ، حيث كانت الأفكار الاشتراكية والثقافية والتحررية جدل المثقفين قبل حزيران ، مما أدى إلى الهزيمة ، حيث تدور أحداث الرواية عام 1966م . وتكذلك تعد رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» رواية سيرة ذاتية لسحر خليفة في مراهقتها وزواجها المبكر الذي استلب روحها المبدعة ، وثقافتها النامية ، وجسدها المزهر كما عبرت عن ذلك في شهاداتها!!



يمكن إجمال أهم الرؤى والجماليات التي تشكلت فيها المرأة وعلاقاتها في الرواية الفلسطينية في النقاط التالية :

أولاً : إن الروائي الفلسطيني ذكراً أو أنثى جعل قضيته الوطنية المتمثلة باغتصاب أرضه ، وتشريد شعبه ، والتفكيك به على الأرض المحتلة وفي المنفى جوهر رواياته ، بحيث يصعب أن نجد رواية ما تنفصل عن القضية الفلسطينية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وهذا الهاجر الوطني هو الذي جعل جلّ الروايات مسكونة بلغة الواقع الفلسطيني المقهور في أزمنة السرد التي تكاد تنحصر بين أربعينيات القرن العشرين وسبعينياته . وتعلل هذا الالتفات إلى عمق القضية الفلسطينية وشروطها التاريخية والاجتماعية والسياسية جعل المرأة أحياناً كثيرة ساكنة بوصفها شخصية مغيبة في روايات كنفاني وحبيبي ، كما أن اشتغال أبطال روايات جبرا بالأفكار الحديثة وفكرة مثالية الوطن لم تمنح المجال لظهور المرأة بمظهر شخصية تتحرك بإرادة إنسانية حرة . وحتى في الرواية النسوية كانت شخصية المرأة تشكل مساحة من واقع معاناة القضية الفلسطينية ، فتبدو أحياناً كأنها يوق لأفكار القضية وأفكار التحرر النسوي!!

ثانياً : ومع ذلك شكلت شخصية المرأة علامة رئيسة وعلاقة محورية في بنية الرواية الفلسطينية ، فهي لا تغيب عن أية رواية ، بل إن حضورها خاصية جمالية تعطي بنية السرد قيمتها الحقيقية ، إذ لا أهمية على الإطلاق لأية رواية بدون اشتغالها على شخصية المرأة في جوانبها المتعددة : الأسوي ، والأم ، والصحية .

والرمز ، والتمرد ، والإنساني ، والثقافي ، والإنتاجي . . . وبهذا تدرك أن شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية عميقة الدلالات والرؤى ، وأنها أنتجت جماليات كانت حاضرة في نجاح الرواية وتواصلها مع المتلقين!!

ثالثا : أبرزت الرواية الذكورية المرأة بوصفها دورا في العلاقات الجنسية والعاطفية والرمزية ، وهذا الدور لم يحقق للمرأة صوتا خاصا بها ، بمعنى أن الرواية الذكورية قصّرت عن إبراز شخصية المرأة صوتا له خصوصية الحركة والشفافة والفكر والأحاسيس والإنسانية ، وفي مقابل ذلك أبرزت الرواية النسوية المرأة صوتا ، وجعلت الرجل في حياتها دورا ، خفضت صوته ، ليعلو صوتها الذي قدم لنا مشاعرها وأفكارها وتصرفاتها بل وسيرة حياتها الحية لانتمائها إلى تجربة الكتابة .

رابعا : مثل دور المرأة في الكتابة الذكورية وعي الرجل ورغباته ، لذلك كانت صورتها شبه غليظة ، أي أنها لم تكن شخصية ثقافية إنسانية مستقلة ، ولم يقصد أي روائي في أية رواية له أن يصل إلى هذه الحركة الخاصة المقنعة ، فظهرت المرأة كتابع للدائرة الذكورية ، سواء أكانت جسدا شهوانيا ، أم حبا روحانيا ، أم قيما رمزية مقدسة أو مبتذلة ، وبالتالي : ما الذي صوروه جبرا أو حبيبي أو كنفاتي في المرأة؟ ليس أكثر من الجسد عند جبرسا أو تبرعم الحب الرومانسي وازدهاره ، ثم ذبوله عند حبيبي أو التعددية الرمزية الباتة لوعي المقاومة الوطنية عند كنفاتي!

خامسا : حولت الكتابة شخصية الذكر في رواياتها إلى شخصية مفعولة ، وقلما كانت هذه الشخصية المفعولة إيجابية في ثقافتها أو علاقاتها أو صورها ، إذ وجدنا مجمل الذكور تقليديين غير إنسانيين في تعاملهم مع المرأة أو حتى في تعاملهم مع الحياة ككل . وفي هذا التصور ظهرت سلطة الذكور ، وانتهازيتهم ، وتناقضهم . ولم تكن حال المثقف بأفضل من حال التقليدي ، أو حال الثوري السياسي بأفضل من حال المثقف ، فكلهم سلبون بدرجات مختلفة!

سادسا : وفي مقابل هذه الشخصية المفعولة السالبة للمذكر في الرواية النسوية ، قدمت الكتابة صورة إيجابية للمرأة في أغلب الأحيان ، تعبر عن إيجابيتها من خلال وعي الكاتبة وثقافتها ، سواء قُبلت إيجابيتها في تمردا على الواقع الذكوري الذي استلبها ، أو في تشخيص معاناتها كضحية في عالم مقهور يشغث جيف عاداته وتقاليدته ، وخاصة بعد أن تقرر المرأة أن تكون مختلفة ، فيقوم العالم الذكوري ولا يفعد لمحاربة هذا الاختلاف ومحاولة قتله في مهده ، كما يظهر في الحب الأول الذي

تأمرسه الفتاة ، ثم تدفع عقابا إلى الحياة الزوجية التقليدية لتكون ضحية كبرى للزوج وما يجره من واقع ذكوري قمعي ١١

سايغا : لا شك أن الرواية النسوية تختلف عن الرواية الذكورية في المنظور والرؤى والجماليات ، حيث تنطلق من ذات أنثوية مستلبة ، في حين تنطلق الرواية الذكورية من ذات ذكورية مهيمنة أبوية . لهذا تمثل الرواية النسوية السعي الحثيث لهدم القيم الذكورية المهيمنة ، من أجل بناء رؤية جديدة للعالم تكون فيه النسوية مساوية للذكورة في سياق الإنسانية والحرية الذاتية والتساوي في الحقوق والواجبات . وقد تقدم الرواية الذكورية رؤية إيجابية لحركية شخصية المرأة في الحياة ، لكن طبيعة الكتابة لديهم لا تعطي هذه الرؤية حقلها كصوت داخل بنية السرد ، وهو ما يختلف فيه الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية ، حيث تسعى الكتابة النسوية إلى صياغة العالم المعلوم ورسم أبعاده سواء أكان متخيلا للواقع أو بنديلا عنه من خلال منظور المرأة وصوتها وحركتها ، فتظهر الكتابة متمردة إنسانية مغايرة قد يتشبها فيها الرجل ، كما تشبأت المرأة في كتابته .

ثامنا : لا يعني الاختلاف بين الروائتين الذكورية والنسوية ، أن توجد الرؤى في الرواية الذكورية ، أو في الرواية النسوية ؛ إذ التشابه في الخطوط العامة ليس بالضرورة أن يحمل معه تشابها في الخصوصيات ، فرومانسية حببيي العاطفية المشبعة بالرمز تختلف عن واقعية كنفاني الترميزية ، والرؤية المخرقة في الجسدية عند جبرا لا تكاد توجد في غير رواية «الشيء الآخر» لكنفاني . ونعبر الواقع إلى حد الغضبية على لسان المومن في روايات سحر خليفة غير موجودة بهذه الحساسية عند غيرها ، ورومانسية الانتحاء النسوي إلى الثورة في روايات سلوى البنا تتفوق على ما يمثّلها عند ليانة بدر ، وقدرة ليلى الأطرش على أن تبني النموذج النسوي الجورجوازي في سياق ثقافي إنساني إنتاجي يوحي بأنه خاصية السيرة الذاتية للكتابة نفسها ، وهذا يعني أن الخصوصيات أهم من المشترك أو التقاطع بين الروائتين والروائيات .

ثامسا : انضج من جماليات تأثير الشخصية النسوية على اللغة السردية ، والعلاقة العاطفية والجنسية ، والإمكانية ، أن المرأة تعد شخصية مهمة في الرواية الفلسطينية ، وهي من هذه الناحية تعد أهم العناصر الجنسية التي تجعل القراءة النقدية مسكونة بالمرأة وشكالياتها ، وعلى هذا النحو تعد قراءة المرأة في الرواية من أبرز مظاهر الكتابة النسوية الجديدة ، أو على وجه الخصوص من أبرز مظاهر النقد

النسوي ، الذي اتخذ على عاتقه التنظير لهذه الكتابة كلغة جديدة ، وأيضاً كضرورة لإعادة قراءة النصوص المكتوبة من منظور الرؤية النسوية والبيانات الجمالية ، وهذه ما حاول هذا البحث التنظير له ، وأيضاً تفعيله نقدياً!

المصادر المراجع

أولا : المصادر

1. إميل حبيبي :

- مبداسية الأيام الستة ، مجلة الطريق اللبنانية ، 1968 . (اعتمادنا طبعة 3 ، دار الجليل ، دمشق ، 1984) .
- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشائيل ، دار عريسك ، حيفا ، 1974 .
- (اعتمادنا طبعة ٣ ، دار الجليل ، دمشق ، 1984) .
- إعطية ، دار الكرمل ، بيسان برس ، قيصري ، 1985 .
- خرافية سرايا بنت الغول ، دار عريسك ، حيفا ، 1991 .

2. جبرا إبراهيم جبرا :

- صراخ في ليل طويل ، مطبعة العائلي ، بغداد ، 1955 . (اعتمادنا ط ٦ ، دار الآداب ، بيروت ، 1988) .
- صيادون في شوارع ضيقة ، صدرت بالإنجليزية تحت عنوان : Hunters in a Narrow Street ، عن دار Heinemann ، لندن ، 1960) وترجمتها إلى العربية محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩74 م . (اعتمادنا ط 3 ، دار الآداب ، بيروت ، 1988) .
- السفينة ، دار النهار ، بيروت ، ط ١ ، 1970 . (اعتمادنا ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ، 1990) .
- البحث عن وليد مسعود ، دار الآداب ، بيروت ، 1978 . (اعتمادنا ط 4 ، دار الآداب ، بيروت ، 1990) .
- عالم بلا خرائط (بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف) ، دار الآداب ، بيروت 1982 . (اعتمادنا ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1992) .
- القوف الأخرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ، 1986 .
- يوميات سراب عقاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، 1992 .

3. سحر خليفة :

- لم نعد جنواري لكم ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 . (اعتمدنا طبعة دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1988) .
- العصار ، منشورات جاليلو القدس 1976 . (اعتمدنا طبعة دار الآداب ، بيروت ، ذ : ت) .
- عباد الشمس ، منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الإعلام والثقافة ، بيروت 1980 . (اعتمدنا ، ط2 ، 1985) :
- مذكرات امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
- باب الساحة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- الميراث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997 .

4. سلوى البنا :

- عروس خلف النهر ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1972 .
- الاتي من المسافات ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
- مطر في صباح دافئ ، دار الحقائق ، بيروت ، ط1 ، 1979 .

5. غسان كنفاني :

- رجال في الشمس ، دار الطليعة ، بيروت ، 1963 .
- الصغير متعبور : القسم الأول من مجموعته القصصية «عن الرجال والبنادق» ، بيروت ، 1965 .
- الشيء الآخر . من قتل ليلى الخايك ، 1966 .
- ما تبقى لكم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1966 .
- العاشق ، غير مكتملة ، 1966 .
- أم سعد ، دار الطليعة ، بيروت ، 1969 .
- عائذ إلى حيفا ، دار الطليعة ، بيروت ، 1969 .
- الأعمى والأطرش ، غير مكتملة ، 1972 .
- بزقوق تيسان ، غير مكتملة ، 1972 .

(اعتمدنا : غسان كتفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كتفاني ، بيروت ، ط 3 ، 1986) .

6. ليانة بدر :

- بوصلة من أجل عباد الشمس ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط 1 ، 1979 .
- عين المرأة ، دار توبيقال ، المغرب ، ط 1 ، 1991 .
- لحوم أرثا ، دار الهلال ، القاهرة ، ط 1 ، 1993 .

7. ليلى الأطرش :

- وتشرق غربا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1988 .
- امرأة الفصول الخمسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1990 .
- ليلتان وظل امرأة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1998 .
- ضهيل المسافات ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط 1 ، 1999 .

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم خليل : في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد ، عمان ، ط 1 ، 1984 .
2. إبراهيم السعافين : الأفعى والمرآة دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، دار الشروق ، عمان ، ط 1 ، 1996 .
3. ———: مخولات السر ، دار الشروق ، عمان ، ط 1 ، 1996 .
4. ———: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 ، دار المناهل ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .
5. ———: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، دار الفارابي ، عمان ، 1985 .
6. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 .

- 7 . إحسان عباس وآخرون : غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناصبلاً ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، 1974 .
- 8 . أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
- 9 . أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها أنثى بوجوازية في عالم الرجل ، دار ابن هاني ، دمشق ، ط1 ، 1986 .
- 10 . أحمد شراك : الخطاب النسائي في المغرب : غوج فاطمة المريني ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .
- 11 . أحمد عمر شاهين : تحليل بيئس 1874-1949 : الدار الوطنية ، نابلس ، ط1 ، 1992 .
- 12 . ——— : موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين ، دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
- 13 . أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 .
- 14 . أروى عبيدات : صورة المرأة في الرواية الأردنية ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 1995 .
- 15 . أفنان القاسم : غسان كنفاني السيرة الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري ، وزارة الثقافة العراقية ، بغداد ، 1978 .
- 16 . إلياس خوري : تجربة البحث عن أثق ، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1974 .
- 17 . ——— : الذاكرة المفقودة ، دراسات نقدية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1990 .
- 18 . أمل زين الدين وجوزف ياسيل : تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
- 19 . أمينة العدوان : مقالات في الرواية العربية المعاصرة ، (د . ن) ، عمان ، 1976 .
- 20 . أنور الجندي : أدب المرأة العربية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (د . ت) .
- 21 . ——— : أنصواء على الأدب العربي المعاصر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1968 .
- 22 . أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم

- للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1977 .
- 23 . إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام : السمات النفسية والفنية 1950-1985 ، الأهالي ، دمشق ، ط 1 ، 1992 .
- 24 . ياسمة كيال : سيكولوجية المرأة : مؤسسة عز الدين ، بيروت ، ط 1 ، 1986 .
- 25 . يو علي ياسين : أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ، دار الحوار ، سوريا ، ط 1 ، 1992 .
- 26 . --- : حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق ، ط 1 ، 1998 .
- 27 . بول شاوول . علامات في الثقافة الغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1979 .
- 28 . جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 .
- 29 . --- : تأملات في بنيان مرمري ، رياض الريس للكتاب والنشر ، لندن : (المقدمة 1988) .
- 30 . --- : الخربة والظوفان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 3 ، 1982 .
- 31 . --- : الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1979 .
- 32 . --- : النار والجوهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1982 .
- 33 . --- : يسابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1979 .
- 34 . جمال بنورة : دراسات أدبية ، دار الأسوار ، عكا ، ط 1 ، 1987 .
- 35 . جمال شحيد : في البنيوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1980 .
- 36 . جهاد قاصص : أسئلة الرواية حوارات مع الروائيين العرب ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ونونس ، د . ت .
- 37 . جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة بيروت ، ط 2 ، 1981 .
- 38 . --- : جورج طرابيشي : أنشئ ضد الأنوثة ، دراسة في أدب نوال السعداوي

- على ضوء التحليل النفسي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .
- 39 . --- : فرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1983 .
- 40 . --- : رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 .
- 41 . --- : شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1977 .
- 42 . حسان الخطيب : ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية ، دمشق ، ط 1 ، 1990 .
- 43 . حسن نجسي : شعرية الفضاء ، التخيل والهوية في الرواية العربية (دراسة نقدية في تجربة سحر خليفة الروائية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 .
- 44 . حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة ، الوكالة العربية ، الزرقاء ، 1984 .
- 45 . حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1986 .
- 46 . حسين المناصرة : ثقافة المنهج / الخطاب الروائي نموذجاً ، دار المقدسية ، حلب ودمشق ، 1999 .
- 47 . حميد حُمداني : الرواية المخربة ورؤية الواقع الاجتماعي ، دراسة بنيوية تكوينية ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1985 .
- 48 . حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1982 .
- 49 . خالد الفشتطيني : الساقطة المنعقدة ، شخصية البغي في الأدب التقدمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1980 .
- 50 . خالدة خليل : الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي ، شرق برنس ، نيقوميا ، ط 1 ، 1989 .
- 51 . خالدة سعيد : حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1979 .
- 52 . خاليل بيدس : فسارح الأذهان ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط 2 ، 1981 .

- 53 . راكنز أحمد : الرواية بين النظرية والتطبيق ، أو مغامرة نبيل سليمان في (المسلة) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1955 .
- 54 . رشيدة بنمسيك : المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1944 .
- 55 . رضوى عاشور : الطريق إلى الحيمة الأخرى دراسة في أعمال غسان كنفاني ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
- 56 . روجر آلن : الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية) ، تر حصة متيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
- 57 . سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
- 58 . ---- : في دلالية القصص وشعرية السرد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- 59 . سعيد علوش : عتف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، المؤسسة الحديثة ، المغرب ، (د . ت) .
- 60 . سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1989 .
- 61 . سلمى الخضراء الجيوسي : موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (تحرير وتقديم) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
- 62 . سلوى الخماش : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف ، دار الحقيقة ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- 63 . سليمان الشيخ : ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني ، المؤسسة العربية الدولية للنشر ، عمان ، 2000 .
- 64 . سمح إبراهيم : المثقف العربي والسلطة : بحث في رواية التجربة الناصرية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
- 65 . سمير أبو حمدان : النص المرصود ودراسات في الرواية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- 66 . سيد حامد نساج : يا نوراعا الرواية العربية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط1 ، 1985 .
- 67 . شاعر النابلسي : مباحث الحرية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات

- والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 .
- 68 . شجاع مسلم الطائي : المرأة في القصة العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط 2 ، 1986 .
- 69 . شكوي عزيز الماضي : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 .
- 70 . شعس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 .
- 71 . --- : المرأة النموذج في الرواية العربية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة بالقاهرة ، ودار الشؤون الثقافية ببغداد ، ط 2 ، 1988 .
- 72 . شموئيل موريه ومحمود عباسي : تراجم وأثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948-1986 ، دار المشرق ، شفا عمر ، 1987 .
- 73 . صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، منقطة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، 1975 .
- 74 . صبحي تبهاني : القيد الإنساني في رواية النكبة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط 1 : (1990)
- 75 . صدوق نور الدين : عبدالله العروي وحداثة الرواية : قراءة في بصوحى العروي الروائية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 .
- 76 . طلعت سقيوق : دليل كتاب فلسطين ، دار الفرق ، دمشق ، 1998 .
- 77 . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1 ، 1980 .
- 78 . عائشة بلعربي (مشرفة) : الجسد الأثري ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، 1991 .
- 79 . عابد عزيدار : حديث الحداثة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، 1990 .
- 80 . عابد عبد الزيمي : امرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، دار الأسوار ، عكا ، ط 1 ، 1989 .
- 81 . عادل الأسطة : الأدب الفلسطيني والأدب الصهيوني ، منشورات شمس ، باقة الغربية (فلسطين) ، 1993 .
- 82 . --- : دراسات نقدية ، اليسار ، للثلاث ، (د . ت) .
- 83 . عبد الرحمن ميسو : استلهام الينبوع : المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، مؤسسة

- سائيل للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1983 .
- 84 . عبد الرحمن مجيد الربيعي : أصوات وخطوات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .
- 85 . عبد الرحمن منيف وآخرون : القلق وتجميع الحياة (كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1995 .
- 86 . عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، المكتب التجاري ، بيروت ، 1968 .
- 87 . ---- : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، دار الشروق ، عمان ورام الله ، ط 1 ، 1999 .
- 88 . ---- : مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية ، معهد البحوث والدراسات العربية ، بغداد ، 1983 .
- 89 . عبد السلام محمد الشافلي : شخصية المنفط في الرواية العربية الحديثة 1882-1952 ، دار الخدافة ، بيروت ، 1985 .
- 90 . عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم : مقاربات حول المرأة والجسد والمنفعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط 1 ، 1998 .
- 91 . ---- : الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1991 .
- 92 . ---- : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1996 .
- 93 . عبد المنعم تليمة مشرقا : الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1987 .
- 94 . عز الدين إسماعيل : روح العصر : دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1972 .
- 95 . عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقارنة ، دار الكرمل ، عمان ، ط 1 ، 1988 .
- 96 . عزت الخزاوي (معد) : دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي ، مطبعة دار الكتاب ، القدس ، 1993 .
- 97 . ---- : نحو رؤية نقدية حديثة ، دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط 1 ، 1989 .
- 98 . عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،

- ط 1 ، 1973 ؛
- 99 . عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1985 .
- 100 . علي حرب : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 .
- 101 . علي أخليطي : التراث الفلسطيني والطبقات ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1977 .
- 102 . علي الراعي : الرواية في الوطن العربي غاذج مختارة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط 1 ، 1991 .
- 103 . علي شلش : علامات استفهام : مقالات في الأدب والنقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1992 .
- 104 . علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا : دراسة في فنه القصصي ، دار المهدي ، عمان - ط 2 ، 1985 .
- 105 . عماد حاتم : أساطير اليونان ، دار الشرق العربي ، بيروت وحلب ، ط 2 ، 1994 .
- 106 . عوض سعود عوض : دراسات في الفلكلور الفلسطيني ، دائرة الإعلام والثقافة الفلسطينية ، ط 1 ، 1983 .
- 107 . غادة السمان : الأعمان المختلفة : منشورات غادة السمان ، بيروت ، 1987 .
- 108 . غالب هلسا : فصول في النقد ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .
- 109 . غالي شكري : أزمة الجنس في القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1971 .
- 110 . ——— : غادة السمان بلا أجنحة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1977 .
- 111 . غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الرابع : الدراسات الأدبية ، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1977 .
- 112 . ——— : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني ، بيروت ، ط 3 ، 1973 .
- 113 . ——— : الآثار الكاملة ، المجلد الثالث ، المسرحيات ، مؤسسة الأبحاث العربية

- ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ، ط3 ، 1993 .
- 114 . ——— : رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1993 .
- 115 . الفارابي عبد الطيف وشيكر أبو ياسين : العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1991 .
- 116 . فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ، دار الشروق ، القاهرة ، 1991 .
- 117 . فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- 118 . فاضل ناصر : مدارات نقدية ، دار الشؤون الأدبية العامة ، بغداد ، 1987 .
- 119 . فخري صالح : أرض الاحتمالات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1986 .
- 120 . ——— : في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، ط1 ، 1958 .
- 121 . فضل النقيب : هكذا تنتهي القصص ، هكذا تبدأ : انطباعات شخصية عن حياة غسان كنفاني وباسل الكبيسي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت (د ، ت) .
- 122 . فؤاد إبراهيم عباس ، وأحمد عمر شاهين : معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية ، دار الجليل ، عمان ، 1989 .
- 123 . فيحاء عبد الهادي : غاذج المرأة/الطفل في الرواية الفلسطينية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1997 .
- 124 . ——— : وعيد الغد : دراسة في أدب غسان كنفاني ، دار الكرمل ، عمان ، 1987 .
- 125 . فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
- 126 . فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية : دار كتعان ، دمشق ، ط1 ، 1992 .
- 127 . لطيفة الزيات : من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، د ، ت .

- 128 . ماجد السامرائي : تجليات الحداثة في الإبداع العربي المعاصر ، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، 1995 .
- 129 . --- : شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس (ليبيا) تونس ، 1978 .
- 130 . مجموعة من الكتاب : الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1988 .
- 131 . --- : التنبؤية التكوينية والنقد الأدبي ، ثم مجموعة من المترجمين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1986 .
- 132 . --- : مداخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1997 .
- 133 . --- : ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1993 .
- 134 . محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية نشأة والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1988 .
- 135 . محمد أبو النصر : دراسات في أدب غسان كنفاني ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط 1 ، 1990 .
- 136 . محمد رجب الماردي : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993 .
- 137 . محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغير الاجتماعي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1991 .
- 138 . محمد عزام : قضاء النص الروائي . . . ، دار الحوار - اللاذقية ، 1996 .
- 139 . محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع : دار الحداثة ، ط 1 ، 1981 .
- 140 . محمد الكتاني : الصراع بين القديم والحديث في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1982 .
- 141 . محمد المشايخ : الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن ، مطابع الدبكتور التجارية ، عمان ، 1989 .
- 142 . محمد أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والنهائش ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1988 .
- 143 . محمود غنام : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية ، دار الجليل والهدى ، ط 1 ، 1993 .

- 144 . ---- . في مبنى النص ، دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الخريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، البسار ، جت الثلث بفلسطين ، 1987 .
- 145 . ---- . محمود غنام : المدار الصعب ، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل ، سلسلة منشورات الكرمل ، ط 1 ، 1995 .
- 146 . محمود فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1987 .
- 147 . مروان المصري ، ومحمد علي الوعلاني : الكتابات السوريات 1893-1987 ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق (د . ت) .
- 148 . مريم جبر فريجات : شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن ، دار الكتبي ، إربد ، 1995 .
- 149 . مصطفى عبد الخني : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 .
- 150 . ---- . نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، مسينا للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 .
- 151 . مصطفى الولي : غسان كنفاني ، تكامل الشخصية واختزالها دراسة نقدية في جوانب من أدبه ورسائله ، دار الحصاة ، سوريا ، ط 1 ، 1993 .
- 152 . مي غصوب : المرأة العربية وذكورية الأصالة ، دار السافي ، لندن ، ط 1 ، 1991 .
- 153 . ميجان الرويلي ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، 1995 .
- 154 . ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد براءة ، دار الأمان ، الرياض ، 1987 .
- 155 . نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، دراسات في الكتابة النسوية العربية ، دار الأهالي ، دمشق ، ط 1 ، 1997 .
- 156 . ناصر الدين الأسد : محاضرات عن تحليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1963 .
- 157 . نبيل سليمان : بحابة البيان الروائي ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1998 .
- 158 . ---- . حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995 .
- 159 . ---- . الرواية العربية رسوم وقراءات ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط 1 ،

1999 .

- 160 . ——— : سيرة الفارسي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1996 .
- 161 . نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت .
- 162 . نبيه القاسم (تقديم ومشاركة) دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي ، منشورات دار الأسوار عكا ، د . ت .
- 163 . ——— . القصيدة الفلسطينية في مواجهة حزيران ، دار المشرق ، شفا عمرو ، 1989 .
- 164 . نجيم عبد الله كاظم : الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .
- 165 . نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1980 .
- 166 . نزيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ، ط1 ، 1996 .
- 167 . نصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف ، قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
- 168 . نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، دار العلوم ، الرياض ، 1982 .
- 169 . غر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط2 ، 1988 .
- 170 . نهى سمارة : المرأة العربية نظرة مثقاة ، دار المرأة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1993 .
- 171 . نوال السعداوي : دراسات عن المرأة والرجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1990 .
- 172 . هاشم ياغي : الرواية وإميل حبيبي ، الفجر ، القاهرة ، 1989 .
- 173 . هناء المطلق : الغائب ، دار العلوم ، الرياض ، 1995 .
- 174 . وليد أبو بكر : الأرض والثورة (قراءات نقدية في الرواية الفلسطينية) ، منشورات القدس ، 1988 .
- 175 . ——— : الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة : دائرة الشفافة بمنظومة التحرير

الفلستينية ، ط1 ، 1988 .

- 176 . ياسين فاعور : السخرية في أدب إميل حبيبي ، دار المعارف ، تونس ، 1993 .
- 177 . يحيى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية المكان وتجزؤ الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
- 178 . يوسف سامي اليوسف : غائب كنفاتي رعمشة المأساة ، دار منارات ، عمان ، ط1 ، 1985 .
- 179 . يوسف العصيلي : موازين نقدية في النص النثري ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
- 180 . يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط3 ، 1981 .

ثالثا : المقالات والدراسات والحوارات العربية

- 1 . إبراهيم خليل : قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم ، المعرفة ، م12 ، ع159 ، 1975 .
- 2 . أحمد علي الزين : رواية فلسطين ؟ سرأيا بنت الغول ، الناقد ، ع50 ، 1992 .
- 3 . أروى صالح : المثلث عاشقا ، الكاتبة ، ج1 ، كانون الأول ، 1993 .
- 4 . إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية (الحوار الأخير) ، أجرى الحوار : أحمد رفيق عوض ، ومندى عامر ، وليانة بدر ، وزكريا محمد ، مشارف ، ع9 ، حزيران ، 1996 .
- 5 . أنور الخطيب : أدب المرأة في الإمارات (القصة القصيرة) ، ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ج3 ، دار الحوار ، سوريا ، 1992 .
- 6 . إيمان عبد الله : المجلة العربية وندوة عن أدب المرأة العربية ، المجلة العربية ع81 ، السنة8 ، يوليو ، 1984 .
- 7 . بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مواقف ، ع70-71 ، شتاء وربيع ، 1993 .
- 8 . ---- : سحر خليفة وامرأة غير واقعية ، الموقف الأدبي ، ع212 و213 ، كانون أول 1988-كانون الثاني ، 1989 .
- 9 . جبرا إبراهيم جبرا : هذا زمن الرواية ، فصول ، م12 ، ع1 ، 1993 .

- 10 . الجديد : الشهيد النسائي الروائي العربي : ثورة على سيطرة الرجل ، أم ثورة على خضوع المرأة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع 17 ، ربيع 1998 .
- 11 . جورج طرابيشي : الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، مجلة الآداب ، السنة 11 ، ع 3 ، مارس 1963 .
- 12 . ---- : الرواية والمرأة ، النشأة والتطور ، الآداب ، السنة 40 ، العدد 11 ، 1992 .
- 13 . حسام الخطيب : الانزياح الاجتماعي في الرواية الأمريكية المعاصرة ، الآداب الأجنبية ، السنة 5 ، ع 4 ، نيسان 1979 .
- 14 . ---- : تحول الرواية النسائية في سوريا ، المعرفة ، الأعداد 166 ، 167 ، 169 ، 1975-1976 .
- 15 . حسين المناصرة : إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها في روايات سحر خليفة ، الموقف الأدبي ، السنة 27 ، ع 314 ، حزيران ، 1997 .
- 16 . ---- : التناص بين الرسائل إلى غادة السمان والرواية عند غسان كنفاني ، صوت الشعب ، ع 4309 ، 21 تموز 1994 .
- 17 . ---- : رواية عالم بلا خرائط والكتابة الإبداعية المشتركة ، الأدبية ، السنة 3 ، ع 24 ، يناير 1995 .
- 18 . ---- : الفردوس المفقود : إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي ، الجزيرة ، سبع حلقات متسلسلة نشرت الأولى في ع 8683 ، 1996 .
- 19 . حمدة خميس : في مفهوم الأدب النسائي ، الجزيرة ، ع 8893 ، 1997 .
- 20 . حنان الشيخ : الكتابة صوت هو كل ما أملكه ، مواقف ، ع 74/73 ، حريف 1993-شتاء 1994 .
- 21 . حنة عميت كوخافي : ابن هذه البلاد ، مجلة مشارف ، ع 9 ، 1996 .
- 22 . خالدة سعيد : المرأة العربية كاتبة بغيره لا بذاته ، مواقف ، ع 12 ، السنة 2 ، تشرين الثاني-كانون الأول ، 1970 .
- 23 . خديجة رقيق : مع الأدب النسوي ، المواقف ، السنة 4 ، ع 4 ، 1988 .
- 24 . خليل قنديل : مواجهة مع القاصة بسملة نسور ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع 20 ، شتاء 1998 .
- 25 . الرأي : ليلى الأطرش وثلاثة أصوات نقدية تتناول التجربة ، الخميس 8/6/

. 1998 .

26 . رضى عاكور : صيادو الذاكرة ، فلسطين 1948 ، فصول ، م 16 ، ع 4 ، ربيع 1998 .

27 . ---- : على مدارج الكتابة ، الآداب ، السنة 40 ، ع 11 ، تشرين الثاني ، 1992 .

28 . ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبي ، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 12 ، ع 23 ، أيلول 1992 .

29 . سعد المانع : كتابة المرأة : القصة وهواجس المرأة ، قوافل ، م 2 ، ع 4 ، 1993 .

30 . ---- : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 16 ، ع 32 ، مارس 1997 .

31 . سعد الله ونوس : أشكال جديدة من المقاومة والأمل ، مجلة مشارف ، ع 9 ، 1996 .

32 . سلمان ناطور : إميل حبيبي في انتظار الفجر الآتي ، مشارف ، ع 9 ، 1996 .

33 . سليمان حسيكي : المرأة العربية ، أدب ومواقف نهضوية/ تحررية ، الفكر العربي ، السنة 16 ، ع 82 ، خريف 1995 .

34 . سمير القطامي : هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية ، فصول ، م 16 ، ع 4 ، ربيع 1988 .

35 . سوسن ناجي : صورة الرجل في قصص المرأة ، إبداع ، ع 1 ، يناير 1993 .

36 . شانتال شواف : الجسد والكلمة : اللغة باتجاه عكسي ، مواقف ، ع 73-74 ، خريف 1993-شتاء 1994 .

37 . شهاديات الكاتبات السعوديات ، قوافل ، م 2 ، ع 3 ، 1994 .

38 . صبري حافظ : النظرية النقدية النسوية الحديثة ، في نقض بنية الفكر الأبوي ، الكاتبة ، ع 1 ، كانون الأول 1993 .

39 . صفوت كمال : صورة المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية ، هاجر ، كتاب المرأة 810 ، صينا للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1993 .

40 . ظلال حرب : قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم : فسحة الاختيار ، دراسة بنيوية ، الآداب ، ع 7-8 ، 1980 .

41 . عائشة عبد الرحمن : الأدب النسوي العربي المعاصر ، الفكر ، السنة 7 ، ع 1 ، أكتوبر 1961 .

- 42 . عادل جاسم البياتي : رمز المرأة في أدب أيام العرب ، أفاق عربية ، السنة 2 ، ع 12 ، آب 1977 .
- 43 . عبد الرازق عبيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، الكرمل ، ع 90 ، ربيع 1999 .
- 44 . عبد السلام لصيلع : إميل حبيبي إن لم أمت سأعمل الثلاثية ، البصاصة ، ع 1462 ، 1998 .
- 45 . عدنان محب الله : الأنوثة بين الرجل والمرأة ، الفكر العربي المعاصر ، ع 23 ، كانون الأول 1982 / كانون الثاني 1983 .
- 46 . عفاف أبو غضب : مذكرات امرأة غير واقعية ، شئون المرأة ، ج 6 ، كانون أول 1993 .
- 47 . عفيف فراج : البطل النسائي : قصص نوال السعداوي والجنس الثالث المثلي ، الفكر العربي المعاصر ، ع 36 ، خريف 1985 .
- 48 . — : المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ، السنة 40 ، ع 11 ، تشرين الثاني 1992 .
- 49 . علي الراعي : أضحوكة تظفر دمعا ودمعا ، مجلة العربي ، ع 272 ، 1981 .
- 50 . — : هذا زمان الرواية ، ليته كان أيضا زمان الشعر ، قصود ، م 12 ، ع 1 ، 1993 .
- 51 . عمر المراكشي : ثم سعد والجسر المفتوح ، دراسات ، ع 5 ، -شتاء 1991 .
- 52 . غالي شكري : الجنس والفن والإنسان ، الآداب ، السنة 9 ، ع 3 ، 1961 .
- 53 . فوزية رشيد . أغانى كوني امرأة من الخليج ، الآداب ، السنة 40 ، ع 11 ، تشرين الثاني 1992 .
- 54 . فيصل دراج : إميل حبيبي : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، الكرمل ، ع 52 ، 1996 .
- 55 . — : دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وأحوال الواقع ، شئون فلسطينية ، ع 112 ، آذار 1981 .
- 56 . — : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، الآداب ، السنة 43 ، ع 4/3 (مارس وأبريل) 1995 .
- 57 . كمال فحماتي : العنصر النسائي في القصة الفلسطينية ، أكار ، ع 47 ، كانون

الأول ، 1979 .

- 58 . ليانة بدر : شجرة الكلام ، الآداب ، السنة 40 ، ع 11 ، تشرين الثاني 1992 .
- 59 . --- : كل كتابة هي حوار مع الآخر ، (حوار حياة الرئيس) الحياة الثقافية ، ع 84 ، السنة 22 ، أبريل 1977 .
- 60 . ليلى الطيبي : منطقة ثلاثة ، الكاتبة ، ع 1 ، كانون الأول 1993 .
- 61 . ماجدة حمود : الخطاب الروائي عند سحر خليفة ، الموقف الأدبي ، ع 272 ، كانون الأول ، 1993 .
- 62 . مجلة الأسبوع العربي ، ع 1634 ، 4 شباط ، 1991 م .
- 63 . مجلة القاهرة : المرأة والحضارة ، ع 128 ، يوليه 1993 .
- 64 . مجموعة من الكتاب : القصة الفلسطينية (مدونة) : المعرفة ، ع 159 ، أيار ومايو 1975 .
- 65 . محمد بركة ، رواية عربية جديدة : فصول ، م 28 ، ع 3-2 ، شباط آذار 1980 .
- 66 . محمد عصفور : صيادون في شارع ضيق ، الآداب ، السنة 22 ، ع 6 ، 1974 .
- 67 . محمد معتصم : دائرية النص والرؤية النسائية ، الآداب ، ع 6/5 ، 1997 .
- 68 . محمود شريح : الرواية والقصة القصيرة والمرحبة الفلسطينية 1948-1985 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، بيروت ، 1990 .
- 69 . مريد البرغوثي : إنه منا ولنا ، مشارف ، ع 9 ، 1996 .
- 70 . مصطفى الكيلاني : وقائع الكتابة وأسئلتها في البحث عن وليد مسعود ، الآداب ، السنة 43 ، ع 4/3 (مارس وأبريل) ، 1995 .
- 71 . نازك الأعرجي : البيان الروائي الأخير « يوميات سراب عفان » ، الآداب ، السنة 43 ، ع 5/5 (مايو ويونيو) ، 1995 .
- 72 . نبيلة إبراهيم : عبورة المرأة في الأدب العربي ، المجلد ، السنة 7 ، ع 79 ، مارس 1983 .
- 73 . نزيه أبو نضال : المثيس الفلسطيني في ميراث سحر خليفة (القضية) في سيرة الإسحاق ، والمرأة نظاردها المسكاكين الطويلة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع 16 ، شتاء 1997 .
- 74 . نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، السنة 40 ، ع 11 ، تشرين

الثاني 1992 :

- 75 . واصف أبو الشهاب : القصة والرواية والمسرحية في فلسطين 1900-1948 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، بيروت ، 1990 .
- 76 . يوسف ضمرة : حوار مع سحر خليفة ، أفكار ، ع 27 ، نيسان 1975 .

رابعاً : الرسائل الجامعية

- 1 . أسامة يوسف شهاب : أدب المرأة في فلسطين والأردن 1948-1988 ، رسالة دكتوراه ، جامعة عين شمس ، 1991 .
- 2 . حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1988 ، رسالة دكتوراه ، جامعة تشرين ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية ، 1997 .
- 3 . عمر المراكشي : البطل في الرواية الفلسطينية ، رسالة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس ، 1989 .
- 4 . مها عوض الله : المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988 ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، 1991 .
- 5 . نسرين الشنابلة : روايات سحر خليفة ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، كانون الأول 1993 .

خامساً : المراجع المترجمة

- 1 . أني أنزيو : المرأة الأثني بعيداً عن صفاتها : رؤية جمالية للأثونة من زاوية التحليل النفسي ، تم طلال حوب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1992 .
- 2 . أورزولا شوي : أصل الفروق بين الجنسين ، تر يو علي ياسين ، دار الحوار ، سورية ، 1995 .
- 3 . جورج لوكاش : الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 .
- 4 . رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1996 .

5. روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1975 .
6. روجر ألن : الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية) ، تر حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
7. رولان بارت : لذة النص ، تر فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبسقال ، الدار البيضاء ، 1988 .
8. شتفان فلد : غسان كنفاني 1936-1972 ، تر عادل الأسطة ، مكتبة الجمعية العلمية ، نابلس ، 1994 .
9. الطاهر كليب : سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً) ، تر مصطفى المشناوي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1988 .
10. عبد الكبير الخطيبي : فن الكتابة والتجربة ، تر محمد يراقة ، دار العودة ، بيروت ، 1980 .
11. فاطمة الرئيسية : الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع ، تر فاطمة الزهراء زبول ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، 1987 .
12. كولن ولسون : فن الرواية ، تر محمد درويش ، دار المأمون ، بغداد ، 1986 .
13. لاييس فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، تر حسن عون ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط2 ، 1987 .
14. مارت روبير : رواية الأصول ، وأصول الرواية ، تر وجيه أسعد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 .

سادسا : المقالات والدراسات والمحاورات المترجمة

1. إلين شوالتر : الثورة النقدية النسائية ، تر خالد حداد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، 1992 .
2. ---: النقد النسائي في عالم الضياع ، تر محمد الدريني ، الثقافة العالمية ، م2 ، تشرين الثاني 1982 .
3. ياراجا هـ . ميليتش . الشعر والنوع ، تر عبد المقصود عبد الكريم ، إبداع ، ع3 ، مارس 1993 .
4. تورييل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، تر كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ، السنة 19 ، ع76 ، خريف 1993 .

- 6 . جوليا كريستيفا : الأنثوي ذلك الغريب فينا ، حوار أرواد أسبر ، مواقف ، ع73-74 ، خريف 1993 - شتاء 1994 .
- 7 . فرجينيا وولف : النساء والأدب القصصي ، تريجان أسعد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، ربيع 1992 .
- 8 . كنارمن بستاني : الرواية النسوية الفرنسية ، تر محمد مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، ع34 ، ربيع 1985 . .
- 9 . لوسيان غولدمان : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، تر خيرى دومة ، فصول ، م12 ، ع2 ، صيف 1993 .
- 10 . ماجي هوم : النقد الأدبي القائل بالمساواة بين الرجل والمرأة ، تر عبد الكريم ناصيف ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، ربيع 1992 .

سابعاً : المراجع الأجنبية

1. Alfred Hapegger : Gender Fantasy and Royalism in American Literature , Columbia University press , New york , 1982.
2. Carol Pearson & Katherine pope : The Female Hero in American and British literature -R. R. Bowker Company , New York & London , 1981.
3. Ellen Moers: Literary Women , London , A Howard , Wyndham Company , 1977.
4. Hedwa mali douglas : Men, Women , and Gods) : Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetic , University of California Press ,Berkeley/Los Angeles/London , 1995.
5. Gail Cunningham: The New Woman and the Victorian Novel , the macmillan press ltd , London , 1987.
6. Keith May : Characters of women in narrative literature ,The macmillan press ltd , London 1981.
7. Mary Jacobus (edited) : Women riting and riting about Women , Croom Helm LTD , London 1979.
8. Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism ,

Longman , London and New York , 1991.

9. Miriam Cooke: *Wars other voices: Women writers on the Lebanese civil war*, cambridge university press , Cambridge (New Rochelle/ Melbourne / Sydney ,1988.
10. Muriel Bradbrook : *Women and Literature 1779-1982* ,The Harvester press : Limited , Sussex : Barnes & Noble Books , New Jersey,1982.

فهرس المحتويات

5	مدخل
15	مقدمة :
15	أولا : موضوع البحث وحدوده .
15	ثانيا : محاور إشكالية المرأة وأهداف دراستها .
17	ثالثا : منهج البحث .
20	رابعا : المادة الروائية المختارة .
20	خامسا : ملامح تاريخية وفنية عن الرواية الفلسطينية .
28	سادسا : ملامح عن الرواية النسوية الفلسطينية .
30	سابعا : الدراسات السابقة .
33	ثامنا : خطة البحث .
35	تقعيد : تقابلات الكتابة :
35	أولا : كتابة الرجل عن المرأة .
46	ثانيا : كتابة المرأة عن الرجل .
55	الباب الأول : المرأة بين الواقع والتمثيل في الرواية الذكورية .
57	الفصل الأول : نموذج كنفاني : المرأة بين الواقعي والرمزي .
59	مدخل .
64	أولا : المرأة الهامش بين الواقعية والرمزية .
72	ثانيا : الأم / الرمز .
72	أ . الأم الغائبة وحوارية الطهارة والذنس
76	ب . الأم وحوارية الشفافي والفطري .
78	ج . الأم وحوارية الثورة ونفائضها .
84	ثالثا : العرض والأرض بين الطهارة والذنس .
94	رابعا : الحب والجنس :
95	أ . في الروايات غير المكتملة .

99	ب . الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك) .
105	خامسا : بنية التماذج النسوية .
109	الفصل الثاني : نموذج حبيبي ؛ ذاكرة البحث عن المرأة / فلسطين
111	مدخل .
117	أولا : المرأة وذاكرة النسيان .
124	ثانيا : المرأة وذاكرة البطل المهزوم .
130	ثالثا : المرأة وذاكرة الخطيئة .
145	رابعا : المرأة وذاكرة المكان .
153	خامسا : بنية التماذج النسوية .
159	الفصل الثالث : نموذج جبرا ؛ المرأة بين الجسدي والثقافي .
161	مدخل .
166	أولا : نموذج الأنثى / الشر .
178	ثانيا : نموذج الأنثى / الجسد .
202	ثالثا : نموذج الأنثى المثقفة الفاعلة .
216	رابعا : بنية التماذج النسوية .
227	الباب الثاني : المرأة بين الاستلاب والتمرد في الرواية النسوية .
229	الفصل الأول : في نظرية الكتابة النسوية العربية :
231	أولا : سياق الإشكالية .
240	ثانيا : التحول الثقافي وتدجين مصطلح الكتابة النسوية
245	ثالثا : نيت المناقشة النسوية في الكتابة العربية
253	رابعا : موقفان من الكتابة النسوية في النقد العربي
255	أ . الموقف المعارض للفصل بين الكتاتين
262	ب . الموقف المؤيد للكتابة النسوية .
267	خامسا : خلاصة .

271	الفصل الثاني : حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها .
273	مدخل .
274	أولا : نموذج ليانة بدر .
292	ثانيا : نموذج ليلي الأطرش .
312	ثالثا : نموذج سلوى البنا .
321	رابعا : بنية النماذج النسوية .
327	الفصل الثالث : نموذج سحر خليفة : المرأة الضحية ورؤى تحررها .
329	مدخل .
331	أولا : المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع .
362	ثانيا : المرأة في مواجهة الرجل/سلطة المجتمع الذكورية .
391	ثالثا : بنية النماذج النسوية .
397	الباب الثالث : جماليات المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية الفلسطينية .
399	الفصل الأول : جماليات المرأة وإنتاج اللغة السردية .
401	أولا : علاقة المرأة بإنتاج اللغة السردية .
403	ثانيا : علاقة المرأة بالمساحة اللغوية وحوافزها .
408	ثالثا : عناوين وأسماء أنثوية .
411	رابعا : أصوات أنثوية .
418	خامسا : أدوار أنثوية .
421	سادسا : العلاقات واستغلال المرأة .
426	سابعا : تعددية الملفوظ .
430	ثامنا : روافد بناء شخصية المرأة .
433	الفصل الثاني : العلاقات العاطفية والجنسية ودورها في التشكيل الجمالي .
435	أولا : الأنثى بين الحب والجنس .

- 438 ثانيا : إشكاليات الحب والجنس .
439 ثالثا : حركية الأنثى في الرواية النسوية .
450 رابعا : حركية الأنثى في الرواية الذكورية .
455 خامسا : العلاقات بين الفشل والنجاح .
458 سادسا : العلاقات وبناء هيكلية السرد .

- 465 الفصل الثالث : جماليات المرأة والعلاقة بالزمكانية .
467 أولا : إشكالية علاقة المرأة بالزمكانية .
470 ثانيا : الزمكانية العامة وبناء شخصية المرأة .
486 ثالثا : ملامح استلاب أزمنة المرأة .
494 رابعا : حركية المرأة من الهروب إلى الانتماء .

- 497 الخاتمة .
505 المصادر والمراجع .

صدر للمؤلف

- 1 . فرح أنطوان روائياً ومسرحياً (نقد) ، دار الكرمل ، عمان 1994 .
- 2 . في طريقهم إلى الجنتون (مسرحية) ، دار آرام ، عمان 1994 .
- 3 . لقاء في الفوج الأخير (قصص قصيرة) ، المطابع التعاونية ، عمان 1995 .
- 4 . الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تنقياً (مسرحية) ، دار الحوار ، اللاذقية 1995 .
- 5 . التبغ واللجنة آخر ما توصل إليه عبدالله المسكين (قصص قصيرة) ، دار الكرمل عمان ، 1996 .
- 6 . بواية خربة بني دار (رواية) ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1997 .
- 7 . ثقافة المنهج / الخطاب الروائي نموذجاً (نقد) ، دار المقدسية ، حلب 1999 .
- 8 . خندق المصير (رواية) ، دار الفارابي ، بيروت ، 2001 .
- 9 . داريا وبقايا من الهديان (قصص قصيرة ، قصص قصيرة جداً ، رواية) دار الفارس ، عمان ، 1999 .

